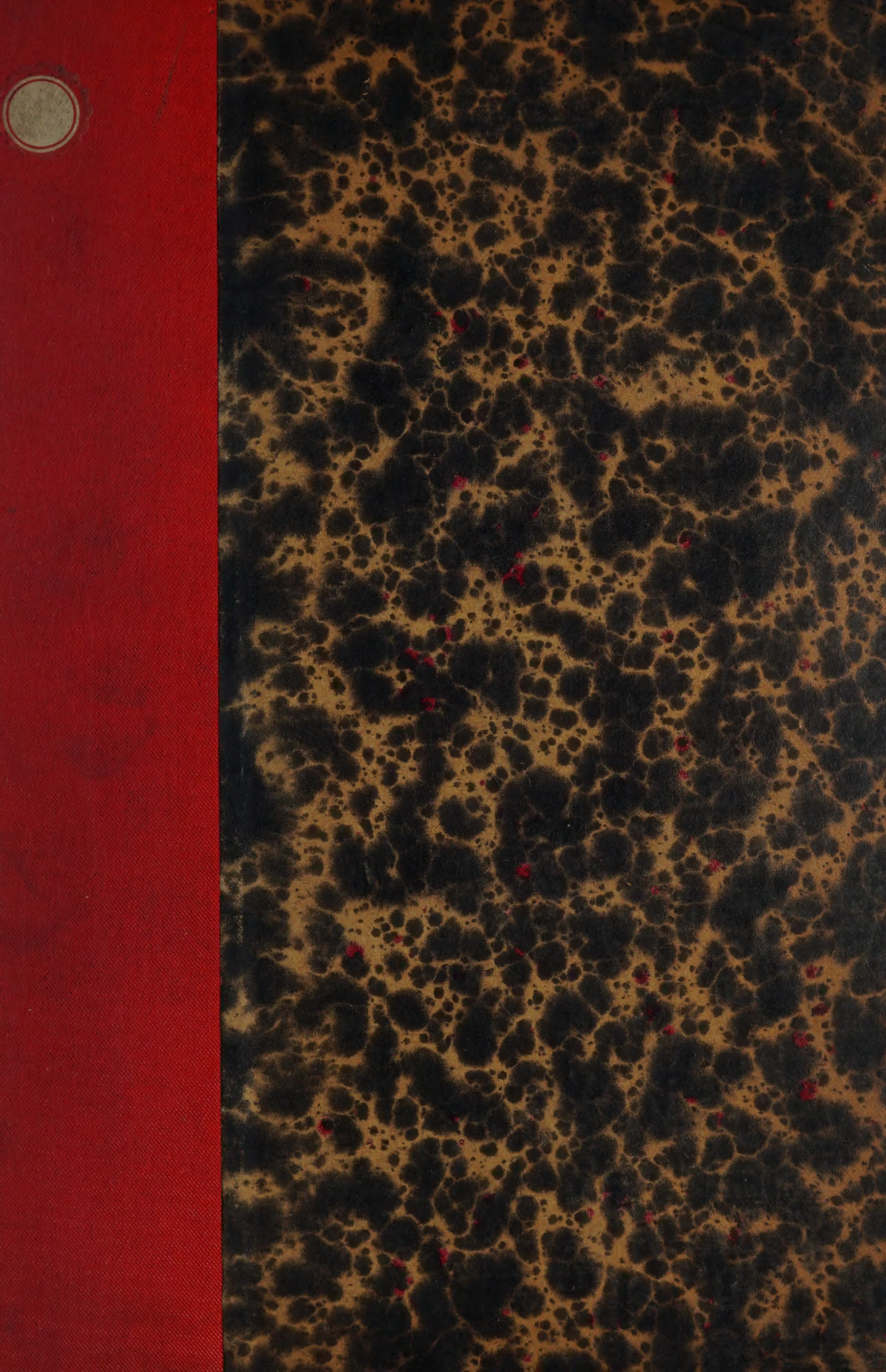


Leonhard Kleber
und sein
Orgeltabulaturbuch
als Beitrag zur Geschichte der Orgelmusik
im beginnenden XVI. Jahrhundert.

INAUGURAL-DISSERTATION
ZUR
ERLANGUNG DER DOCTORWÜRDE
VON DER PHILOSOPHISCHEN FACULTÄT
DER
FRIEDRICH-WILHELMS-UNIVERSITÄT ZU BERLIN
GENEHMIGT UND
NEBST DEN BEIGEFÜGTEN THESEN
ÖFFENTLICH ZU VERTHEIDIGEN
AM 28. JULI 1897
VON

HANS LOEWENFELD
AUS BERLIN.

OPPONENTEN:

Hr. Hofkapellmeister W. KLEEFELD.
Hr. Dr. jur. G. SWARZENSKI, cand. phil.
Hr. Dr. phil. M. MEYER.

BERLIN 1897.
DRUCK VON R. BOLL, MITTELSTR. 29.

Meinen Eltern.

Die königliche Bibliothek zu Berlin besitzt unter Ms. mus. Z. 26.[1]) eine handschriftliche Sammlung von Orgelstücken aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts: die Orgeltabulatur des Organisten Leonhard Kleber.

Das wertvolle und für die Kenntnis der Instrumentalmusik jener Zeit hochwichtige Denkmal ist den älteren Geschichtsschreibern und Lexikographen nicht bekannt. Erst Fétis thut, meines Wissens, seiner Erwähnung.[2]) Dann widmet Ritter in seinem Werke „Zur Geschichte des Orgelspiels"[3]) Kleber einen eigenen Abschnitt und führt einige Stücke aus dessen Sammlung in moderner Übertragung vor.[4]) Ausserdem verdanken wir C. Paesler in seiner Arbeit über das wenige Zeit spätere „Fundamentbuch von Hans v. Constanz"[5]) wichtige, auf Vergleichung der ersten

---

[1]) Genaue Auszeichnung: Z. 26. Ms. 4. Kleber Tabulatur f. d. Orgel 1524. Pölchau Cod. G.

[2]) Biographie Universelle Des Musiciens. Paris 1863. V. S. 47. Fétis nennt es, obwohl ihm bereits Schlick's „Tabulaturen etc." vom Jahre 1512 bekannt sind, irrtümlicherweise: „*le plus ancien monument de la musique d'orgue connu jusqu'à ce jour*". —

[3]) Z. G. d. O., vornehmlich des deutschen im XIV. bis zum Anfang des XVIII. Jahrhunderts von A. G. Ritter. Leipzig 1884, S. 103 ff. — Der bei R. vermerkte Hinweis auf Kleber in Winterfeld's: „Johannes Gabrieli und sein Zeitalter" beruht auf einem Irrtum.

[4]) Dasselbe thut R. Eitner anlässlich der Veröffentlichung des Buxheimer Orgelbuches (1888, Beilage S. 96 ff.) und des Berliner Liederbuches (1880.) Siehe Abschnitt V. dieser Abh.

[5]) Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. 1889. Band V. S. 1 ff.

Orgeltabulaturen fussende Aufschlüsse über die Notation, Harmonik, Rhythmik, sowie weiter unten zu besprechende Einzelheiten der Orgelmusik aus der Zeit Kleber's, die auch dessen Tabulatur heranziehen. Allein zu einer einheitlichen und erschöpfenden Betrachtung der Sammlung Kleber's ist es bis jetzt noch nicht gekommen.

Die vorliegende Untersuchung will sowohl über das bisher unbekannt gebliebene Leben Kleber's, soweit das zu erreichen war, Licht verbreiten, als auch seinem Werke und damit dem Verfasser desselben den gebührenden Platz in der Musikgeschichte zuweisen.

I. Die Handschrift von Kleber's Tabulatur.

1. Datierung und Inhalt.

Die Handschrift in Folio,[1] deren neuerer Pappeinband den Aufdruck trägt: „*Leonhard Kleber. Tabulatur Buch. Manuscript 1524,*“ umfasst 170 Blätter ziemlich starken, leicht vergilbten Büttenpapieres.[2])

Auf der Innenseite des Deckels steht vermerkt: *Georg Pölchau. Freisingen. 1818.* Über die Schicksale der Handschrift, ehe sie in die Pölchau'sche Sammlung, und dann in die königliche Bibliothek zu Berlin überging, ist nichts bekannt.

Ihr Besitzer, Pölchau, versah die erste, wohl zugleich mit dem Einbinden der Handschrift vorgeheftete Papierseite mit folgenden Notizen:

Tabulatur für die Orgel
(166 Blätter) [*mit Bleistift daneben: 170 incl. des Index.*]
Am Ende dieses Werkes lieset man:

---

[1]) Berliner Bibl. Bezeichnung: Grossquart.

[2]) Das Wasserzeichen auf den ersten Blättern und gegen den Schluss ist der Umriss eines Wappenschildes; im Übrigen der einer Bischofsmütze.

Per me Leonardum Kleber de Geppingen
Scriptum et finitum ultima Decembris
1524
Phorze in aedibus meis

Enthält Melodien zu geistlichen und weltlichen deutschen, französischen und italienischen Liedern, lateinische Motetten, Praeludien und Fugen. Nur bei den deutschen Liedern: Was ich durch Glück und: Zucht Ehr und Lob etc. findet sich der Text zu denselben vollständig; bei den andern Gesängen fehlet er.[1]) — Als Componisten in dieser seltenen und merkwürdigen Sammlung werden genannt: Josquin, Heinrich Isaac, Anton Brumel, M. Jörg Schapf, Conrad Or[2]) von Speier, H. Fink, Othmar Nachtgall oder Luscinius, P. H. (Paul Hofheimer), F. M. L. P. (Frater Mart. Luther Praedicator oder Professor?[3]) und Ludwig Senfli[4]), die alle in dem letzten Viertel des XV. und zu Anfang des XVI. Jahrhunderts lebten. Bemerkenswerth sind die Melodien zu Adams von Fulda (1490): Ach hilf mich laid (nach Glareans Versicherung, cantio per totam Germaniam cantatissima, patriis verbis etiam composita pag 263.) und zu dem bekannten Kirchenlied: Kumm hailger Geist."

Blatt 1—4 der Handschrift nimmt der Index in Zierschrift gothischen Charakters ein; dann folgen die übrigen 166 Blätter[5]), welche den eigentlichen Inhalt der Tabulatur, in der für die Orgel üblichen Tonschrift, bilden.

---

[1]) d h. Pölchau redet von seiner Kenntnis der Texte. — Über die ausgeschriebenen Texte der Handschrift siehe unten. P. selbst hat auf einer der Handschrift nachgehefteten Seite den Text von „*Zucht, Ehr und Lob*" ausgeschrieben.

[2]) soll heissen: Conrad „*organista*".

[3]) Selbst Ritter a. a. O., S. 104 meint, diese haltlose Conjektur sei gewagt, aber möglich. — Zugegeben die Bezeichnung *frater* (?, *Martinus* sei richtig, so ist das „P.", das *Praedicator,* also *ordinis Praedicatorum,* bedeuten kann, für Luther unzutreffend. Bedeutet der letzte Buchstabe, wie sonst häufig, den Heimatsort des Betreffenden, so ersehe ich auch für Luther keine Beziehung. Die ganze Annahme entspringt dem Wunsche und dem oft und sicher widerlegten Gedanken, in Luther, dem grossen Reformator auch einen grossen Tonsetzer erblicken zu wollen.

[4]) „*Senfli*" ist natürlich Genitiv, was der Verfasser der Notiz übersah. Der Komponist Senfl ist gemeint.

Eine Kritik der obigen Angaben wird der Verlauf der Untersuchung ergeben.

[5]) Mit Bleistift von moderner Hand paginiert.

Schon äusserlich kennzeichnet sich in Schrift und Ausstattung die grosse Sorgfalt, welche der Verfasser auf die Herstellung seiner Sammlung verwandte. Neben der schwarzen Tinte, bediente er sich auch, namentlich bei Verzierungen und Schnörkeln, der roten Farbe. Dabei suchte er den Eindruck des Ganzen durch die oft mit künstlerischem Geschmack ausgeführten Initialen, Liedüberschriften, Schlussvignetten, die mit vielfarbigen Ausmalungen geschmückt sind, zu heben[1]). Seine Schrift zeigt die Züge des XV. Jahrhunderts; sie ist fest, bestimmt und überaus deutlich. Der Charakter der Schrift ist nicht überall der gleiche. Er gewährt sogar an verschiedenen Teilen der Sammlung ein nicht unerheblich verändertes Aussehen, so dass man versucht ist, auf die Mitarbeiterschaft noch eines anderen Schreibers zu schliessen. Die Handschrift ist jedoch, wie wir unten sehen werden, der Zeit nach nicht einheitlich entstanden; vielmehr erstreckt sich ihre Entstehung über eine Reihe von Jahren, und vielleicht liegt hierin die Erklärung für die Veränderung der Schriftzüge. Der Grundtypus und die Form der Buchstaben erscheinen nämlich bei näherer Betrachtung stets gleichartig. Will man daher noch eine Mitarbeiterschaft annehmen, so wäre nur noch an einen Schüler, der mit den Werken auch die Hand seines Meisters kopierte, zu denken.

---

[1]) Am Kopf des Liedes „*lo torlidore*“ Bl. 109 malte er einen den Dreschflegel schwingenden landsknechtmässig angezogenen Bauern. Das Bild, das wohl einen Hinweis auf die Bauernaufstände (1502, 1512, 1513, 1514 etc. in Württemberg) enthält, verrät eine zeichnerisch ziemlich gewandte Hand. Es klebt über einer andern, in der Durchsicht ähnlich erscheinenden farbigen Darstellung eines Mannes (Brustbild). — Bisweilen malte er schnörkelhafte Buchstaben z. B.: *L. K. G. (Leonhard Kleber Geppingen.)* Aber auch undeutbare wie Bl. 106b: *M. F. A. R. L. K. AB.* finden sich. Da sie nicht auf den Komponisten oder Bearbeiter des betreffenden Tonsatzes Beziehung zu haben scheinen, sind es wohl Anfangsbuchstaben von Sinnsprüchen, wie sie Kleber auch bisweilen, ausgeschrieben, einstreut (z. B. *Sola spe solor* oder ein anderes Mal: *omnia fert aetas).*

Die Entstehungszeit der Handschrift wird durch folgende chronologische Angaben im Texte bestimmt:

Auf Blatt[1])		13_b	1522	
,,	,,	47_b	1520	*(HB.*) 1520)*
,,	,,	58_b	1521	
,,	,,	60_b	1520	*(HB*). 1520)*
,,	,,	70	1522	*(finis huius 1522 de carm. etc.)*
,,	,,	74	1522	(τέλως *h. 1522)*
,,	,,	[98	1519]	(später übermalt)
,,	,,	102_b	1515	*(J. P.)*
,,	,,	109_b	1520	
,,	,,	113	1516	*(M. Othmarus nachtgall 1516)*
,,	,,	119_b	1520	*(A. T. D.)*
,,	,,	127_b	1520	(τελως *Iudica 1520)*
,,	,,	128	1522	*(HB.*) 22)*
,,	,,	140	1520	(τελως *1520)*
,,	,,	141	1520	(τελως *1520)*
,,	,,	145 }		
,,	,,	146_b }	1521	(τελως *Fryburgensis organista 1521)*
,,	,,	151	1520	*(H. B. 1520)*
,,	,,	153_b	1521	*(finis h(uius) purificatione mariae 1521)*
,,	,,	158	1522	*(finis 22)*
,,	,,	165	1524	*(finis 1524)*

Für die Datierungen kommen nur die Jahreszahlen am Ende der Stücke in Betracht, meist mit dem Vermerk finis oder τελος (meist geschrieben: τελως), d. h. Schluss dieses Abschnittes in dem bezeichneten Jahre. Sie beziehen sich auf Kleber's Abschrift, behufs Einverleibung des betreffenden Stückes in die Sammlung.

Die übrigen Daten sind Notizen, die zu den Verfassern, den Komponisten oder Bearbeitern der Sätze in Beziehung

[1]) Die Blatt-Zählung versteht sich hier und für die Folge nach der Bleistift-Paginierung in der Handschrift, also ohne den Index mitzuzählen.

*) H. B. als Monogramm geschrieben.

zu bringen sind.[1]) Sie sind zum Teil aus einer Zeit, wo Kleber seine eigentliche Sammlung noch nicht begonnen hatte. Um Kopienotizen aus früherer Zeit zu sein, stehen sie zu unvermittelt neben gleichzeitig kopierten Stücken späteren Datums. Auch steht keine dieser Jahreszahlen am Ende, sondern am Kopfe der Stücke, neben den Namen der Koloristen oder Komponisten.[2])

Von den für die Datierung in Frage kommenden Notizen ist 1520 die früheste, 1524 die späteste Jahreszahl. Jedoch scheint die Sammlung im wesentlichen zwischen den Jahren 1520 und 1522 entstanden zu sein.

Die Folge der Stücke in der Sammlung entspricht nicht ihrer chronologischen Entstehung. Nur einzelne Stückgruppen, die in ununterbrochener Folge kopiert waren, blieben bei einer endgültigen Anordnung im Zusammenhange. So gehören, wie aus der Seitenlage, dem Heften, der Schrift u. s. w. hervorgeht, Bl. 1—13 (am Ende 1522: also der erste Theil der Handschrift gehört zu den zuletzt entstandenen!) Bl. 14—21, Bl. 28—39, Bl. 75—90, Bl. 157 bis Schluss, zusammen. Eine ältere, später wieder aufgegebene Paginierung deutet auf das Vorhandensein einer ursprünglich kleineren Sammlung hin, die in der grossen aufging.[3])

---

[1]) Vor allem die vor dem Jahre 1520 liegenden Daten, auf den Blättern 98, 102, 113 vgl. unten. Das früheste Datum dieser Gruppe bezeichnet das Jahr 1515.

[2]) Einzelne Daten aus der eigentlichen Entstehungszeit sind auch Daten der Anfertigungszeit von Seiten der Koloristen, d. h, der Bearbeiter, z. B. die Daten neben dem Monogramm HB, sowie das Jahr 1521 auf den Blättern 145 und 146 mit dem Vermerk Fryburgensis organista. — Als spätestes Datum ergiebt sich hier das neben dem Monogrammisten H. B. angeführte Jahr 1522.

[3]) Folgende Blätter sind in alter Schrift gezählt: Man liest auf Bl. XIV—Bl. XXI: die Zahlen 9—16; dann erst wieder auf Bl. XXVIII: 20. Bl. XXIX ist mit 21 und 22, Bl. XXX mit 23 bis Bl. XLII mit 36 fortlaufend (nur Bl. XXXII mit 24 und 25) bezeichnet. Weiter sind Bl. XLIX mit 42 bis Bl. LVIII mit 51, Bl. LXXV mit 52 bis Bl. LXXVII mit 54 (55, 56 fehlen) bis Bl. LXXXIII mit 64 paginiert.

Die allgemeine Zusammenstellung der gesammelten Stücke hat dann Kleber wohl 1522 vorgenommen. Sie war mit einer Teilung der Sätze in solche, die *„manualiter"* und solche, die *„pedaliter"* zu spielen sind, verbunden. Auf Bl. 70 steht die Notiz: *„finis huius 1522 de carminibus ac Mutetis manualiter. Nunc sequuntur pedaliter."*

Dass diese Teilung nicht von Anfang an beabsichtigt war, geht aus dem Sondervermerk *„manualiter"* und *„pedaliter"* bei einzelnen Stücken hervor. Eine sofort vorgenommene Einreihung hätte solche Einzelzusätze überflüssig gemacht. Der Index ist erst nach Vollendung der Sammlung ihr vorangestellt; er zeigt die Einteilung in Manual- und Pedalstücke. Allein viele Ungenauigkeiten in ihm, Abweichungen von dem Inhalt der Handschrift, und Zusätze, lassen ein nochmaliges späteres Vermehren der Sammlung um einige Stücke erkennen. So brachte denn Kleber die Sammlung erst 1524 in der vorliegenden Form zum gänzlichen Abschluss, worauf der späte Schlussvermerk hinwies.

Sie enthält im Ganzen 112 Sätze,[1] von denen die Mehrzahl Melodien von Gesängen, oder vorhandene Tonsätze den Bearbeitungen unterlegt.[2]

Von den Stücken rein instrumentaler Erfindung sind 18 „Präambala". Dazu kommen zwei „Fantasien" und ein Übungsstück, ein „Lauf": *„cursus superascendens"* genannt.

Bei den Stücken ist häufig, wie bei Vokalsätzen, die Anzahl der Stimmen angegeben, z. B.: *quinque vocum*, *quattuor vocum*. (Vgl. darüber den letzten Abschnitt dieser Abh.) — Zweimal, bei besonders langen Sätzen, fügt Kleber mit gewissem Stolze auch die Anzahl der *„tempora"*, der Takte, hinzu.

---

[1]) Die zweiten Teile von 4 Sätzen sind nicht besonders gezählt. — Dazu kommt noch das am Ende der Sammlung (Bl. 166) mit geringer Koloraturabweichung wiederholte Stück *„Alde mit laid"* (Bl. 74 b).

[2]) *„Carmen"* bezeichnet ein Stück weltlichen, *„muteta"* ein solches geistlichen Charakters. Doch gebraucht Kleber auch „carmen" für beide Arten (Vgl. den Inhalt der Sammlung).

Neben einzelnen Liedüberschriften stehen die Anfangsbuchstaben der Komponisten oder Koloristen der Stücke Die Namen der letzteren sind auch bisweilen am Ende vermerkt; seltener teilt er bei beiden den vollen Namen mit. Im ganzen fügt er Namen oder Buchstaben nur bei kaum einem Drittel von den gesammten Sätzen des Orgelbuches hinzu.[1])

Die Überschriften der liedartigen Sätze schliessen sich gewöhnlich an die in der Vokalmusik gebräuchlichen Bezeichnungen durch Textanfänge an. Einmal setzt der Schreiber den Text eines Liedes an den Kopf desselben (Bl. 158_b):[2])

Es gieng ain man den berg vff mit
Siben Eseln / da raget im der sein vff / mit Siben eseln/
wess Eselin, wess eselin,
fill Seck vnnd Esel, fill seck vnnd Esel.

Das andere und einzige Mal noch, wo er einen Text völlig mitteilt, ist bei dem bekannten Liede „Ain frewlich wesen“ (Bl. 26), das im XVI. Jahrhundert zu den viel-

---

[1]) Verzeichnis der Komponisten etc. siehe Abschnitt V der Abh.

[2]) Erk-Böhme, Liederhort, 1893. Band I. No. 148a drucken den Kleber'schen Text ab und legen seiner Melodie einen ähnlichen Text unter, aus einer Heidelberger Handschr. No. 343. Bl. 97b. Er lautet:

Es fuhr ein Mann den Rhein aus
Mit Narrn und Eseln;
Er kam vor einer Frau Wirthin Haus,
Mit Narrn und Eseln.
Was Esel, was Esel
Was Narren und Esel.

Weiteres über die Texte siehe bei Erk-Böhme a. a. O. —

J. Bolte vermutet, dass dem Kleber'schen Text der Schwank Poggio's vom Bauer mit den sieben Eseln (er reitet auf einem und vermisst fortwährend den siebenten) zu Grunde liege, den Hans Sachs 1546 als Meisterlied bearbeitet hat. Vgl. J. Bolte's Anm. zu No. 24 von *Schumann's Nachtbüchlein,* Tübingen 1893, und zu desselben Herausgebers: *Frey's Gartengesellschaft,* Tübingen 1897. S. 282. — Auch *Cervantes, Don Quixote* 2, c. 57. —

Diese Notizen verdanke ich der Güte des Herrn Dr. J. Bolte.

gesungenen und bearbeiteten Melodien gehörte: der Text bei Kleber lautet:[1])

Ain frewlich wesen, hab ich erlesen
vnnd sich mich vmb, wa ich hin kum̄
in frembde landt, wirdt mir bekanndt
yetz arg, dann gůt, dürch senes flůt,
glych hewr als ferdt, vff diser erd
thů ich mich selbs erkennen.

Wann ich dann lend, lang als behend,
mit grosser gir, begegnet mir,
manch wunder da, wie ich kum̄ scha,
gilt es mir glych in allem reych,
kum war ich well, kain gelt, kain gsell,
doch thů ich mich nit nennen,

So es nun kem, das mir gezem,
gieng wie es wolt, thet was ich sollt,
recht willig gern, in Zucht vnd eern,
fir mein person, vf guten won,
in trüwer pflicht, on args geschicht,
doch kümmert mich gross senen.

---

[1]) Der Text ist gedruckt zuerst bei A. v. Aich, Liederbuch 1519. No. 24. (Vgl. Eitner, Bibliographie musik. Sammelw. 1877. S. 315). Textvarianten (ohne Berücksichtigung der Schreibartverschiedenheiten) bei Aich: 1_4: mer args dann gut. 2_1 Wa ich dann. 2_3 wie ich vmb scha. — Das Lied ist mit Text und Melodie schon im XV. Jahrhundert belegt. Vgl. P. A. Schubiger (*Musikalische Spicilegien, V. Band der Publikationen älterer und theoret. Musikwerke. Jahrg. IV. 1876).* Sch. bemerkt in dem Artikel *„Zur mittelalterlichen Instrumentalmusik“ S. 154. Anm.:* „Der Codex 462 der Stiftsbibliothek von St. Gallen, eine dem XV. Jahrhundert zugeteilte Papierhandschrift, welche 1510 sich im Besitze des Johannes Heer v. Glarus und nachher des Aegidius Tschudi befand, enthält eine Sammlung von Gesängen mit Noten und vollständigem Text. Darin kommt ein Lied vor, dessen Autor *„Obrecht“* genannt ist, und das folgenden Text hat:

wo ich den lend
lang als behend
mit grosser gir etc. —“

Dass es sich hier um den zweiten Vers des von Kleber mitgeteilten Liedes handelt, ist klar. Ob auch um ein musikalisch

2. Die Notation.

Über die Notation bei Kleber finden sich wertvolle und den Vergleich mit den frühesten Orgeltabulaturen durchführende Angaben bei Paesler, (S. 64—69 der cit. Abhandl.) die hier zu berücksichtigen sind.

Dennoch schien es angebracht zu sein, der Vollständigkeit halber, die Notation Klebers noch einmal im Zusammenhange zu betrachten und einiges zu ergänzen. —

Kleber notiert den Diskant seiner Orgelstücke auf einem besonderen System von 5—7 Linien[1]) — 5 Linien wiegen vor, 7 sind selten —, die übrigen Stimmen mit Buchstaben, über die er die Wertzeichen der Tabulatur setzt.

Auf jeder Seite der Handschrift stehen 4 solcher Systeme, im Ausnahmefall 3 oder 5. Die Taktstriche fehlen; an ihrer Stelle trennen Zwischenräume die Takte. In dieser Weise verfahren Schlick, Kotter und Buchner, während das Buxheimer Orgelbuch und Paumann den Taktstrich anwenden.[2]) — Die im Liniensystem gebrauchten Schlüssel zeigen die herrschende Vorstellung des grossen seit dem Mittelalter bekannten 12-Liniensystems. Aus ihm dachte

---

verwandtes Lied, wagt der Verfasser vorliegender Abh., der den Codex St. Gallen leider nicht benutzen konnte, nicht zu entscheiden. Obrecht (geb. um 1430) verwendete in hervorragendem Masse weltliche Lieder als Tenor seiner Messen. Auch die in unserer Sammlung vorkommenden: *Fortuna desperata, Tandernaken,* ferner die Liedmelodien: *Je ne demande, Malheur me bat, Si dedero,* dienten ihm unter anderen als melodische Unterlage. —

[1]) Er bediente sich, wie leicht zu erkennen ist, eines fünfzinkigen Notenlinienziehers. Hinzukommende Linien sind frei gezogen.

[2]) Den Namen Buchner wähle ich, soweit Paesler's Abh. in Betracht kommt, verweise aber über die Identität Buchner's mit Hans v. Constanz auf die Ausführungen von Richter, Mh. f. Mg. 1889. Band 21, S. 141 u. 191, und von W. Nagel ebenda. Band 23. 1891. S. 71 ff., sowie von E. v. Werra in dem „kirchenmusik. Jahrbuch“

man sich eine beliebige, übersichtliche Anzahl von Linien herausgeschnitten. Die Tonhöhe wurde durch die Stellung der Buchstaben, welche denen des grossen Systems entsprechen, bestimmt. In Anwendung kommt der ♭♭ Schlüssel auf der ersten und zweiten (auch dritten) Linie von oben, der c- und g- (auch der F-) Schlüssel auf den entsprechenden Linien.[1])

Die Notenköpfe des Diskants sind bis auf die Schlussbrevis geschwärzt.[2]) Diese Schwärzung (Füllung) findet sich in allen handschriftlichen Tabulaturen der Zeit. Die

---

von F. X. Haberl. 1895. S. 88 ff. Weiteres hierüber in Abschnitt V. dieser Abhandlung. — Paumann, *Fundamentum organisandi.* (1452) siehe Chrysander, Jahrbücher f. d. mus. Wissensch. Jahrg. II. 1867. — Buxheimer Orgelbuch (Bibl. München Ms. Mus. 3725) neu herausgeg. von R. Eitner (1888). — A. Schlick, *Tabulaturen Etlicher lobgesäng etc. Mainz 1512 bei P. Schöffer.* Neu herausgegeben in den Monatsheften für Musikgeschichte I. 18 — H. Kotter, Tabulaturbuch. Basel. Universitäts-Bibl. F. IX. 22. 1513—32 entstanden, und F. IX 57 ebenda, siehe Jul. Richter. Katal. d. Musik-Samml. a. d. Univ. Basel. Beilage z. d. Mh. f. Mg. 1892. S. 32 ff. u. S. 42 f.

[1]) Paumann, der auf 7 Linien notiert, wendet den g-Schlüssel auf der 5., den c-Schlüssel auf der 3. und den F-Schlüssel auf der ersten Linie von unten an. Das Buxh. Orgelb. (7 Linien) kennt den F-Schlüssel oder den c-Schlüssel (auf der zweiten Linie von unten).

Diese beiden Handschriften kennt der Verfasser nur nach den cit. Veröffentlichungen, d. h. nach den beigegebenen Facsimiles.

Schlick wendet auf 6 Linien den d-, g- und c-Schlüssel an. Den d-Schlüssel meist auf der zweiten Linie von oben etc. Ebenso Kotter, der ♭♭ schreibt.

[2]) Die Notenfiguren der Oberstimme in den Tabulaturen siehe bei Paesler a. a. O. S. 28. Der Bogen mit dem Punkt 𝄐 (Paesler S. 29, Anm.), der ursprünglich die Longa bezeichnet, ist bei Kleber, dem Vorkommen zu Anfang und in der Mitte eines Tonstückes nach, wo er wie eine Fermate verwendet wird, fast ganz in diese moderne Fermaten-Bedeutung übergegangen.

Schlick'sche Tabulatur allein zeigt hohle (ungeschwärzte) Notenköpfe.[1])

In der Oberstimme verbindet Kleber in der Regel die Fahnen von Noten gleichen Wertes, aber nur, wenn das Intervall der die Gruppe begrenzenden Töne eine Quarte nicht überschreitet (Beispiele siehe bei Paesler S. 67). —

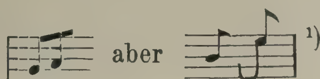
Wie bei den übrigen Orgelmeistern, sofern sie die Wertzeichen überhaupt verbunden schreiben (Ausnahme: Paumann, Schlick), ist nur die erste Note einer Gruppe von mehr als zwei Semiminimis oder Fuselis mit den betreffenden Wertzeichen versehen. Bei den übrigen fehlen die Noten-

---

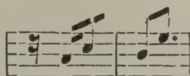
[1]) Für die Notationskunde der damaligen Tabulaturen ist bei der Tabulatur A. Schlick's immer zu berücksichtigen, dass sie im Druck vorliegt, also insofern eine Ausnahme macht, als die übrigen Tabulaturen, auch der ersten Hälfte des sechszehnten Jh. (mit Ausnahme einiger Beispiele in theoretischen Abhandlungen), nur handschriftlich auf uns gekommen sind.

Das Fehlen breiterer Schichten von Interessenten für Orgeltabulaturen, die doch meist nur von professionellen Organisten verwendet werden konnten, soweit es sich nicht um kleinere auf häuslichen Tasteninstrumenten (d. h. ohne Pedal) ausführbare Bearbeitungen handelte, bedingte wohl die wenigen Drucklegungen. Wie das Beispiel der Kotter, Kleber, Buchner lehrt, fertigten sich die Organisten für ihren Gebrauch grössere Orgelstücksammlungen selbst. Die daraus folgenden verschiedenen Notierungsweisen, dazu das Festhalten an überlieferten Gebräuchen, — z. B. die Notierung des Basses direkt unter dem Diskant — und die uralte Tonschrift selbst, die sich in ihren Keimen bis ins X. Jahrh. zurückverfolgen lässt, zeigen ein traditionelles Gepräge im Ausüben der Orgelkunst, das vom Meister auf den Schüler forterbte, ohne durch breite Anregungen, wie sie zahlreiche Drucklegungen hätten hervorrufen können, in nennenswerter Weise beeinflusst zu werden. — In der That sehen wir, wie ein berühmter Notendrucker seiner Zeit, *O. Petrucci*, trotz des ausdrücklichen Privilegs, Lauten- und Orgeltabulaturen zu drucken, mit einem Druck letzterer nie hervorgetreten ist. Das erste Orgeltabulaturwerk in Italien erschien bei *Andrea Antico* im Jahre 1517 (siehe Emil Vogel, der erste mit beweglichen Metalltypen hergestellte Notendruck für Figuralmusik. Jahrb. der Musikbibl. Peters 1895. S. 54).

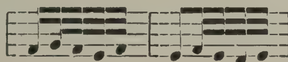
stiele. Minimen lässt Kleber gern unverbunden, wenn eine derselben ein Verzierungszeichen trägt:



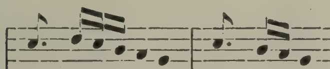
Die Verbindung verschiedener Wertzeichen ist häufig; er scheut sie auch dann bisweilen nicht, wenn die Note grösseren Wertes nachfolgt:



Bei Tongruppen von kleineren Notenwerten, die auf einen grösseren folgen, wo er also die Fahne der ersten Note durch die ganze Figur hindurchzieht, ergeben sich bei einer sonst ziemlich grossen Freiheit und Verschiedenheit der Verbindungen einzelne formelhafte Notengruppen, namentlich bei der Koloraturfigur:



Doch giebt er auch hier das Verbindungsprinzip auf, wenn die erste Note den Verlängerungspunkt trägt, also:

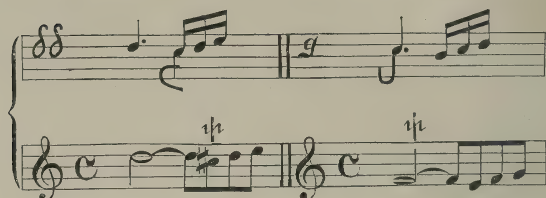


Dieser Punkt verlängert in einigen Fällen die Semibrevis nur um den 4. Teil ihres Wertes, so zum Beispiel

---

[1]) Die Notenbeispiele geben infolge der Schwierigkeit des Druckes nicht genau die Form der Tabulaturzeichen wieder. Man vergleiche die facsimilierten Beispiele bei Paesler.

Bl. 85, Takt 1: Bl. 96, Zeile 4, 3. Takt:



(Über diese Bestimmung des durch einen Punkt dargestellten Zeitwertes nach der folgenden Note vgl. Paesler S. 30 Anm.)

In den unteren Stimmen, die mit Buchstaben notiert sind, entsprechen die Wertbezeichnungen dem allgemeinen Gebrauch; sie sind unverbunden.[1]) Wo ein Teil des Wertes einer Note zum folgenden Takt gehört, wird das nicht weiter angedeutet.[2]) Die Pausenzeichen weichen nicht von den in der Orgeltabulatur sonst üblichen ab.

Das Versetzungszeichen, welches in der Oberstimme die Noten um einen Halbton erhöht oder erniedrigt[3]), ist der mit einem verticalen verbundenen Quer-Strich. Das Zeichen für den Mordent ist ein nach links geöffneter, nach unten gehender Haken[4]). Für gewisse Formeln der Verzierungen muss die Ausführung des Mordenten eine besondere gewesen sein. Wenigstens ist

---

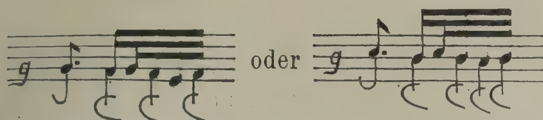
[1]) Tabelle desselben siehe Paesler S. 29.

[2]) Buchner wendet dabei, nach Paesler, das Zeichen # bei der Zeilenwende an; Kleber hat es einmal bei der Blattwende (Bl. 156a und 156b), um ein Übergreifen eines Notenwertes in den folgenden Takt anzuzeigen. — Das Custos-Zeichen ~ am Ende jeder Zeile zeigt bei Kleber wie auch sonst die Tonhöhe der ersten Note in der folgenden Zeile an.

[3]) Das h und e wird durch dieses Zeichen zum b und es erniedrigt, f, g und c zu fis, gis und cis erhöht. Es hat also zu gleicher Zeit die Bedeutung von ♭ und ♯. —

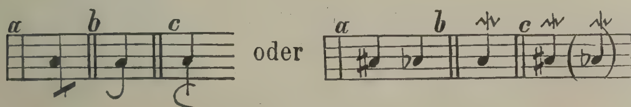
[4]) Über den Mordent vgl. F. Kuhlo: Über melodische Verzierungen in der Tonkunst. (Dissertation) Berlin 1896. S. 35 ff.

kaum anzunehmen, dass bei folgender oft wiederkehrender Tonformel bei Kleber:
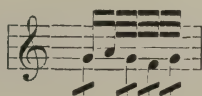


selbst bei verhältnismässig langsamer Ausführung, jede der bezeichneten Noten einzeln verziert werden konnte.

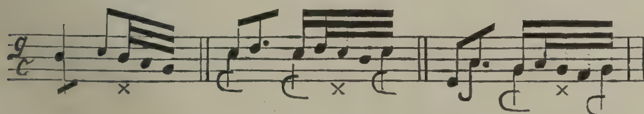
Aus dem letzten Notenbeispiel geht schon die Verwendung der beiden zusammengesetzten Zeichen: des Mordenten mit dem Versetzungszeichen, für Verzierung und Versetzung zugleich hervor.[1]) (Fig. c.)



Das Versetzungszeichen gilt nicht für den Takt, sondern nur für die zugehörige Note; auch bei formelhaften Koloraturwendungen (siehe oben) wird jeder Note das Versetzungszeichen beigegeben:



Es finden sich allerdings hiervon Ausnahmen, die aber auf Flüchtigkeit beruhen können:



wo offenbar versetzte Töne stehen müssen. —

---

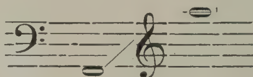
[1]) Die Entwicklung der Versetzung- und Verzierungszeichen siehe bei Paesler S. 33 Anm. 3.

Die Buchstaben in den Unterstimmen bei Kleber sind folgende:[*]

𝔉 𝔊 𝔄 𝔅 ℌ c cis d dis (es) e f fis g gis a b $\overline{h}$ $\overline{c}$ $\overline{cis}$ $\overline{d}$ u. s. f.

Das Fis und das Gis der grossen Oktave fehlt. Das H dieser Oktave ist nicht ausgesprochen seiner Form nach zu der Reihe der kleinen oder der grossen Buchstaben zu rechnen. Das obere h hat meistens den Strich ¯ der höheren Oktave, manchmal fehlt er. Demnach ist nicht ganz klar, ob Kleber die Oktaven von h—$\overline{h}$, oder von c—$\overline{c}$ rechnet. Der allgemeinen Praxis nach, wird das erstere der Fall gewesen sein.[1] —

Der Umfang der Tabulatur, soweit er nach der Höhe aus dem Vorkommen von Tönen zu ersehen ist, beträgt bei Kleber über drei Oktaven.[2]



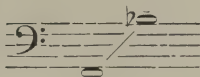
---

*) Der Schwierigkeit des Druckes wegen müssen auch hier die Originaltabulaturzeichen fortfallen. Sie weichen wenig von den Buchnerschen und bei Paesler facsimilierten Buchstaben ab.

1) Paumann, das Buxh. Orgelbuch, Kotter, Buchner rechnen so. Luscinius (1536), der mit Virdung (1511) verschiedene Oktavteilungen kennt, empfiehlt die Rechnung h—$\overline{h}$ als die Hofhaimers. Schlick dagegen rechnet von c—$\overline{c}$.

2) Das von Rotenburger in Nürnberg 1493 umgebaute Orgelwerk zeigte ebenfalls diesen Umfang. (*Praetorius, Syntagma musicum 1619. tom II. pag 111*). Oswald Holtzach's kleine Orgelschule vom Jahr 1515 zeichnet die Klaviatur auch von F bis $\overline{aa}$ (siehe Richters Katalog. S. 29). In einem der Kotterschen Handschriften (F. IX. 22.) vorgesetzten Schema ist der Umfang F—$\overline{bb}$. [Hier handelt es sich allerdings um den Umfang des Clavichordiums, für das diese Tabulatur geschrieben war]. Der Tonumfang der Sätze bei Kotter erreicht nur das g". Im Buxh. Orgelbuch ist der Umfang $\underline{H}$—f". Bei Paumann C—f". Bei Schlick und Buchner bewegen sich die Tonstücke im Umfange von F—g".

Das Pedal hat bei Kleber den Umfang



denselben wie bei Buchner. Schlicks Pedal erreicht sogar das c′. —

Auch Kleber verfolgt, wie die Mehrzahl der Orgelmeister seiner Zeit, den merkwürdigen Gebrauch, den Bass an zweiter Stelle, d. h. unter dem Diskantsystem zu notieren.[1]) Der Verfasser vorliegender Abhandlung kann der Ansicht Paesler's nur beipflichten, nach welcher nämlich dieser Gebrauch auf die Tradition zurückgeführt wird, dass die Komponisten häufig die Stimmen nacheinander aufzeichneten; allein wenn, wie Paesler will, erst der Tenor, sodann der Diskant und darauf zwischen ihnen eine dritte Stimme hinzugefügt wurde, die bald über, bald unter dem Tenor sich bewegte, so ist nicht zu ersehen, warum diese Stimme, wenn sie zum Basse werden sollte, nicht ebenso gut unter dem Tenor hätte notiert werden können.

Vielmehr scheint das Verhältnis der Stimmen ein anderes gewesen zu sein. Die ursprüngliche, melodieführende Fundamentstimme war im zweistimmigen Satze Basis und Tenor zugleich. Auch eine dritte, etwa hinzutretende, vagansartige Stimme konnte an dem Charakter dieses Orgeltenors nichts ändern; sie wurde unter ihm notiert. Die Grundstimme liess man auch in dieser Stellung,

---

[1]) Von den Ausnahmefällen ist einer ein absichtlich unkoloriert belassenes, also noch nicht in der üblichen Schreibweise hergerichtetes Lied. Das andere Mal sind einige Zeilen, wo der Bass unten steht, durch einen Stern am Zeilenanfang kenntlich gemacht. — Ein drittes Mal steht der Bass an dritter Stelle von oben in einem vierstimmigen Satze.

als sie bei Bearbeitungen von Vokalstücken die Rolle des Tenors an den Liedtenor abgab und nur die eines Basses zurückbehielt. Dass man dieser Gewohnheit auch da treu blieb, wo die Auffassung des Tongewebes eine akkordliche wurde, und man den Bass als Grundlage der übrigen Stimmen betrachten musste, hat wohl eben in dem Umstand seine Erklärung, dass das Bewusstsein, in dieser Bassstimme den ursprünglichen Tenor des Instrumentalsatzes, um den die übrigen Stimmen diskantisieren, zu erblicken, noch immer mächtig war.

II. Das Leben Kleber's.

Wie oben (S. 5) schon bemerkt wurde, trägt Blatt 165 [1]) ausser dem Vermerk finis 1524 noch als Unterschrift die Worte:

Per me Leonardum Kleber de Geppingen scriptum et finitum ultima decembris 15[24] [2]) *Phorze in aedibus meis.*

Darunter hat eine andere, aber gleichfalls dem XVI. Jahrhundert angehörende Hand die Worte gesetzt: *Leonhard Kleber obijt 1556 die 4 martij.*

Die beiden Blätter 165 und 166, die ich jetzt von einander losgelöst und aus dem Einband gerissen vorfand, waren ehedem zusammengeklebt und auf der Innenseite

---

[1]) Blatt 166 enthält die erwähnte Liedwiederholung von „*Alde mit laid*“ (Bl. 74 b) als Nachtrag. Daher stehen bereits Bl. 165 die Schlussbemerkungen.

[2]) Die Ecke der stark beschädigten Seite ist abgerissen, so dass jetzt in der Jahreszahl die „24“ fehlt. Nach Pölchau's Notiz (siehe oben), der wohl noch die Seite unversehrt kannte, und dem Vermerke „*finis 1524*“ über den letzten Zeilen, ist an der Richtigkeit der Ergänzung 1524 wohl kein Zweifel.

(Bl. 165) fanden sich weitere Notizen, die von Klebers eigener Hand herrühren. Ich teile sie hier mit[1]):

(Nomina) discipulorum meorum quos ego informani in Organ(i)s.

In Oppido Horw[2]) ibidem fui vicarius et Organista anno 1516
Conradus Starzler de Horwb / dedit mihi 7 gulden
Albertus Schernli de Horwb dedit mihi 4 gulden
Frater Michael de glatta de Alperspach[3]) / dedit 3 gulden

Anno domini 1518 resignavi vicariam in Horwb Sabatho 12 lune[4])
Et accepi Beneficium ac Sacellaniam[5]) annectam organo in Esslingen.
Ciriacus Fridel de Esslingen / dedit 15 gulden
Petrus Kronpeter de geppingen dedit 10 gulden
Benedictus Grim dedit 3 gulden
Mathias N. de Rytlingen 9 gulden
Fridericus de Stugardia 3 gulden
Frater Guendalinus[6]) ordinis Carmelitarum 10 gulden
Frater Andreas Ordinis predicatorum 3 gulden
†[7]) *Conradus blattenhart / dedit 3 gulden*

Anno domini 1521 resignavi beneficium in Esslingen et accepi vicariam perpetuam annectam organo in pfortzen[8])
Bernardus mor de Esslingen dedit 8 gulden
†[7]) *Achatius Kirstner dedit 11 gulden*
Balthasar de wimpfen dedit 6 gulden
Joachim gremp dedit 3 gulden
Joannis nussbom / [9])

---

[1]) Die Zeilen sind durch Risse und den Klebstoff arg beschädigt und schwer zu lesen. — Die Abkürzungen sind aufgelöst. Die Einklammerungen sind Conjekturen.

[2]) Die württembergische Stadt: Horb. Sie gehörte zur Grafschaft Hohenberg. — [3]) *Alpirsbach:* Kloster *ord. s. Benedicti* [württ. Oberamt: Oberndorf]. — [4]) Sehr undeutlich. Wahrscheinlich also: Weihnachten. — [5]) *Sacellar(?)iam.* — [6]) *Wendelin.* — [7]) Totenkreuze? — [8]) Pfortzheim. — [9]) Dieser Name ist hinzugefügt, aber nicht von Klebers Hand.

Diese Rechnungsnotizen des Organisten und Lehrers im Orgelspiel boten die Anhaltepunkte, um sein Leben in den Umrissen zu zeichnen.

Wann Leonhard Kleber geboren ist und unter welchen Verhältnissen er aufwuchs, ist bei den spärlichen Quellen unbekannt. Die Kirchenbücher sind in Württemberg erst um die Mitte des XVI. Jahrhunderts eingeführt[1]), und somit ist jeder weiteren, sicheren Feststellung des Geburtsjahres der Boden entzogen. Ansetzen dürfen wir es etwa um 1490. Er bezog, wie wir später sehen werden, im Jahre 1512 die Universität; er kann also dem Alter der Studierenden damaliger Zeit nach — allerdings unter der Voraussetzung, dass es die erste Universität war, die er besuchte — kaum vor 1490 und schwerlich lange nach 1495 geboren sein. Zudem passt dieses Alter auch zu seinen späteren Lebensverhältnissen: 1516 bekleidet er sein erstes Amt; es fiele das etwa in sein 25. Lebensjahr.

In allen Dokumenten, Lagerbüchern etc. der in Frage kommenden Zeit und Gegend, fand sich nur eine für uns brauchbare Angabe, nämlich die, dass ein gewisser Martin Kleber und seine Frau Anna Krepstain aus Wiesensteig, im Jahre 1482 einen Hof zu Gruibingen (Flecken in unmittelbarer Nähe von Göppingen) um 65 Gulden kauften[2]).

Da der Name Kleber in dieser Zeit nirgend weiter in den in Frage kommenden Dokumenten erwähnt wird, gehen wir wohl nicht fehl, in diesem Ehepaar Kleber Mitglieder der Familie, ja vielleicht die Eltern unseres Leonhard zu erblicken. Es wären dann die Kleber bei seiner Geburt schon einige Zeit in Gruibingen ansässig gewesen. Er

---

[1]) Der Verfasser fand sie in Göppingen nur bis auf 1558 zurückgehend.

[2]) Orig. Pergament im Königl. Württemberg. Staatsarchiv zu Stuttgart vom 23. August 1482. — Im Lagerbuch von Göppingen werden noch 1536 Balthasar und andere *„Kläuber“* als Besitzer von Gütern in Gruibingen genannt.

selbst nannte sich aber später „*de Göppingen*“ als nach der nächstliegenden grösseren Stadt, in der er gewiss seine Schulbildung genoss. — Erst mit dem Jahre 1512 ist ein Zeitpunkt seines Lebens genau belegt. Wie schon erwähnt bezog er in diesem Jahre die Universität und zwar wandte er sich nach Heidelberg.

Wir lesen in der Matrikel:[1])

Leonhardus Kleber de Geppingen
Constanc. dio.[2]) *ultimo Octobris*

unter dem

Rectoratus Joannis de Erenberg
anno domini 1512 (23. Juni).

Aus seinem späteren Lebenslaufe dürfen wir vielleicht schliessen, dass er zum geistlichen Stande bestimmt war. Wie lange er aber seinen Studien oblag, und ob ihn bereits auf der Universität künstlerische Bestrebungen fesselten, ist aus den Dokumenten selbst nicht zu ersehen gewesen. Wie ich später ausführen werde, war das Letztere aber thatsächlich der Fall, auch ist die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass ihn künstlerische Interessen allein nach Heidelberg führten, wo er sich dann vielleicht nur äusserlicher Forderungen wegen an der Universität inskribieren liess.

Einen wissenschaftlichen Grad, etwa den Magister-Titel scheint er in Heidelberg und wohl überhaupt nicht erlangt zu haben. Denn in der Heidelberger Matrikel, die sonst hierüber Auskunft giebt, steht kein bezüglicher Vermerk, und auch der Schreiber der Zeilen: *Leonh. Kleber obiit* etc. in der Handschrift, hätte vor den Namen, wie es gebräuchlich war, einen Titel gesetzt, wäre ein solcher vorhanden gewesen.

Erst nach vier Jahren — und hier beginnen Klebers eigene Notizen — können wir sein Leben weiter verfolgen.

---

[1] Die Matrikel der Universität Heidelberg von 1386—1662 ed. Gustav Toepke. Heidelberg. 1884. Band I. S. 488.

[2]) *Constanciensis diocesis.*

Wir sehen ihn im Jahre 1516 in Horb, einer damals nicht unbedeutenden Stadt, nach seiner Angabe als Vikar und Organist, wahrscheinlich an dem alten Chorherrenstift.[1])

Vikare waren die beständigen Stellvertreter der Chorherrn; eine eigentliche für sich bestehende Organistenstelle bestand wohl aus Besoldungsrücksichten in den seltensten Fällen. In Göppingen, der Vaterstadt Kleber's, war erst 1514 auf Gemeindekosten nach dem Vorgang anderer Städte eine Vikariatpfründe für einen Organisten geschaffen. Der Graf Ulrich, dem die Ernennung übertragen war, versprach bei dieser Gelegenheit zum Vikariat keinen *„er sei denn ein ziemlicher Organist“* zu ernennen.[2]) Der geistliche Stand war bis zum ausgehenden Mittelalter im ausschliesslichen Besitz musikalischer Kenntnisse und höherer musikalischer Bildung, und so hat denn diese Verbindung des geistlichen Standes mit einer musikalischen Stellung etwas durchaus Gewohntes und Natürliches.[3])

Hier in Horb hatte der junge Kleber drei Schüler: *Konrad Starzler*, *Albert Schernli* und den Bruder *Michael*

---

[1]) 1387 gegründet, 1806 säkularisiert.

[2]) Siehe: Cless, Versuch einer kirchlich-politischen Landes- und Kulturgeschichte von Württemberg bis zur Reformation. Gmünd 1808. II. Bnd. S. 233 und II_2. S. 236 ff.

[3]) Erst mit der Reformation tritt in Deutschland hierin eine Änderung ein, die sogar auf die kirchlichen Ämter der Organisten nicht ohne Einfluss blieb. Es werden vielfach Laien zur Organistenstellung herangezogen. Um die Mitte des XVI. Jahrh. nennt die Zimmerische Chronik (herausgegeb. von Dr. K. A. Barack. 1869. Tübingen. 4 Bände) den Organisten *„maister Hans“* von Überlingen (cf. Band III. S. 543) *„vornehm“* weil er noch Priester war. Nach 1600 ist das Laienelement in der Überzahl. Prätorius (1619) schreibt seine „organographia“ in deutscher Sprache *„weil Organiſten und Inſtrumentiſten der Lateiniſchen Sprache nicht kundig ſeyn.“* — Orgelbauer waren selbst in den Klöstern bereits im XV. Jahrh. Laienbrüder gewesen (vergl. Cless, a. a. O. II_2. S. 483. § 6 Anm.).

Von diesen Dreien ist Konrad Starzler bekannt geworden, als Verfasser dreier „libelle“, d. i. Flugschriften für die Reformation.[1]) Starzler war der Sohn des Bürgermeisters und selbst Kanonikus im Stift zu Horb. Er gehörte zu den evangelisch Gesinnten im Stifte und in der Stadt, wo die Reformation bereits viele Anhänger gefunden hatte.[2]) Seine theologische Stellungnahme war so offenkundig, dass er 1525 zu einem Widerruf genötigt wurde.

Es mögen diese Geschehnisse, die reformationsfreundliche Strömung in der Stadt, Anlass geben, auf die religiöse Gesinnung Kleber's, als des Lehrers Starzler's, der als Bürgermeistersohn und gewissermassen Parteiführer immerhin eine Rolle spielte und seinen Umgang doch wohl nur in gleichgesinnten Kreisen suchte, zu schliessen. Wir müssen demnach annehmen, dass Kleber den Reformationsbestrebungen nicht abgeneigt gewesen ist, allein auch bedenken, dass diese Ereignisse in ihrem Schwerpunkt bereits später als das Jahr 1520 fallen, in eine Zeit, in der Kleber schon Horb den Rücken gekehrt hatte.

Nach seinen Notizen giebt er nämlich im Jahre 1518 seine Stellung in Horb auf und nimmt das Organistenamt, das mit besonderer Organistenpfründe verbunden war, in der bedeutenderen und grösseren Stadt Esslingen an.

Die älteste Stadtkirche in Esslingen ist die Dionysiuskirche, die im XIII. Jahrhundert erbaut wurde.[3]) Im

---

[1]) Vgl. über ihn und die folgende Ausführung: „Blätter für württemberg. Kirchengeschichte.“ Stuttgart 2. Jahrg. vom 17. Dec. 1887.

[2]) Ebenda: 30. Sept. 1523. Schreiben der Hofräte in Innsbruck an Erzherzog Ferdinand: *„Wir werden bericht, wie die lutherische Irrung in Horb unter dem gemeinen Mann anfache aufzunehmen.“* (A. F. D. 1. f. 24. Statthaltereiarchiv in Innsbruck).

[3]) Im Jahre 1403 wird in dieser Kirche zuerst ein Organist, aber nicht namentlich erwähnt. Schreiben v. 1. Juni 1403, Empfehlung eines Organisten. Stadtarchiv in Esslingen. Lade 89. Fasc. 136.

Jahre 1497 hatten die Bürger von Esslingen eine neue, prächtige Orgel bauen lassen, und vom Bischof ihrer Diöcese, Hugo in Constanz, die Erlaubnis erhalten, die Pfründe des St. Felix- und St. Adauctus-Altars in „*unseres Herrn Erbärmdt-Kapelle*“ vor der Stadt Esslingen für eine Organistenstelle zu verwenden.[1])

Auf Ostermontag, St. Egidius-Tag, im Jahre 1517 wurde die Pfründe und Kaplanei des St. Felix- und St. Adauctus-Altars in unseres Herrn Erbärmdt-Kapelle vor der Stadt Esslingen, zur Orgel gehörig, um welche sich Leonhard Kleber von Göppingen und Jakob Zänlin, Organist zu Kantstatt beworben hatten, dem ersteren übertragen.[2])

Kleber will nun nach seiner handschriftlichen Notiz (s. S. 21) im Jahre 1518 (Weihnachten) sein Amt in Esslingen angetreten haben, nachdem er zur selben Zeit das in Horb niedergelegt hatte. In Esslingen hatte man ihm das Amt aber schon 1517 übertragen, wie wir eben sahen, und es ist nicht erfindlich, weswegen zwischen seiner Berufung und dem Amtsantritt über ein Jahr (Ostern 1517 bis Weihnachten 1518) verstrichen sein sollte. Es liegt deshalb nahe, an einen Gedächtnisfehler zu denken, der dem Kleber bei der erst ca. 4 Jahre später erfolgten Niederschrift seiner Notizen unterlief. Wir müssen wohl 1517 als das Amtsantrittsjahr ansehen.

Hier in Esslingen, darf man vermuten, ist seine Stellung insofern eine günstigere gewesen, als er den mitgeteilten Urkunden, sowie seiner eigenen Bemerkung nach, nur Organist ohne Nebenstellung war; die reiche Stadt konnte

---

[1]) 3. Aug. 1497. *Hugo Constantiensis episcopus concedit, ut Esslingenses, qui sumptuoso opere organum in ecclesia St. Dionysii exstruxerant, pro stipendio organistae adhibeant beneficium altaris St. Felicis et Adaucti in capella Miserationis divinae extra muros urbis.* Stadtarch. Lade 132. Fasc. 204. Abt.: Kirchenwesen.

[2]) Missivbuch. Ebenda. Schreiben und Beschlüsse des Rates aus den Jahren 1517—22. Bl. 15. Lade 391.

einen selbständigen Organisten besolden und ihm die Vergünstigung einer eigenen Pfründe gewähren.

Von seinen Schülern in Esslingen: *C. Friedel* aus Esslingen, *P. Kronpeter* aus Göppingen, *B. Grim*[1]), *Mathias N.* aus Reutlingen, *Friedericus* aus Stuttgart, den *fratres Wendelin* und *Andreas*, sowie *Conrad Blattenhart*[2]) ist keiner, meines Wissens, in nenneswerther Weise hervorgetreten.

Trotz der glücklichen Umstände, der vortrefflichen Orgel und der angenehmen Stellung trieb es Kleber aus uns unbekannten Gründen schon nach wenigen Jahren von Esslingen fort. Noch im Laufe des Jahres 1521 gab er sein Organistenamt hier auf und wandte sich nach Pforzheim. Sein Nachfolger in Esslingen wurde ein Organist, *Jörg* mit Namen[3]).

In Pforzheim nennt Kleber seine Vikariatsstelle, der das Organistenamt oblag: „*perpetua*", im Gegensatz zu den kündbaren Stellungen, die er bis dahin innegehabt, und in der That hat er sie aller Wahrscheinlichkeit nach bis an sein Lebensende verwaltet. Auch hier hatte er eine Reihe von Schülern zu verzeichnen: *B. Mor* aus Esslingen,

---

[1]) *Benedictus Grim de Göppingen.* 1526. *dioc. August.* in Freiburg immatrikuliert. Württ. Vierteljahrschr. für Landesgeschichte. III. 1880. S. 188.

[2]) *Conrad Plattenhart* 1490 in Tübingen, 1497 in Freiburg immatr. als *artium magister ac clericus Coloniensis dioc.* ebenda S. 183.

[3]) Schreiben des Rats in Esslingen 1521 an den Organisten, der aber jetzt den Namen „*Herr Jörg*" führt. Missivbuch Bl. 151 Stadtarch. — Ein Meister „*Jörg*" wird in der „Zimmerischen Chronik" Band III. S. 543 als Orgelbauer in Überlingen (Bad. Kreis Konstanz) erwähnt. Unser Meister „*Jörg*" könnte vielleicht auch *Georg Brack* sein, der 1517 von Ornitoparch „*Musicus peritissimus ac Ducalis cantoriae Wirttenbergensis doctor primarius*" genannt wird, bei dem auch Ornitoparch eine Zeitlang zu Besuch war. O. selbst hatte enge Fühlung zu den Kreisen Kleber's, er war ebenfalls Schüler Schlick's sen. und hielt in Heidelberg Vorlesungen. — Ein dritter Meister „*Jörg*" wäre der später zu erwähnende *Jörg Schapf* in Kleber's eigener Sammlung.

A. Kirstner, *Balthasar* aus Wimpffen, *J. Gremp*[1]) und *J. Nussbom.*

Hier brechen Klebers Notizen ab und nur noch der beigefügte Todestagvermerk giebt Kunde, dass er in Pforzheim sein Leben beschloss. Er starb im Alter von über 60 Jahren, 1556, im Jahre der Einführung der Reformation in Pforzheim.

Diese Stadt war also 35 Jahre hindurch sein Wohnsitz, und Kleber, der sein eigenes Haus besass[2]), mag es wohl durch die gute Pfründe zu einer hinreichend begüterten und als Organist und durch sein Lehramt angesehenen Lebensstellung gebracht haben[3]). Leider fehlen alle näheren Daten gerade über diese wichtige und grosse Spanne seines Lebens; es war nicht einmal zu ermitteln, an welcher der beiden Hauptkirchen Pforzheims: St. Martin (der älteren) oder St. Michaelis, Kleber Organist war.[4])

Die Stadt Pforzheim spielte zu der Zeit des Lebens und Wirkens unseres Kleber eine bedeutende Rolle in Süddeutschland. Bis zum Jahre 1565 war sie die Residenz der Markgrafen zu Baden, und Kleber erfuhr in der Zeit

---

[1]) Genannt in der „Zimmerischen Chronik" Band III. S. 357 im Jahr 1539 unter der württemberg. Ritterschaft.

[2]) *„aedibus meis"*. (Siehe S. 20 d. Abh.). — Die Organistenpfründe war häufig mit einem Wohnhaus verbunden. In Rottenburg a. N. galt sie des guten Hauses wegen, um die Mitte des Jahrhunderts, als eine der besten. — Freundl. Mitteilung des Herrn Pfarrer Dr. Bossert in Nabern (Württemberg).

[3]) Dass die Organisten zum Teil begüterte Leute waren, und sich eine angesehene Stellung zu schaffen vermochten, geht aus den Worten des Luscinius hervor, wenn er in seiner „Musurgia" (1536) von den Schülern Hofhaimers sagt: *„honore simul ac re familiari aucti sacris praecinunt"*.

[4]) Nachforschungen in Pforzheim und im Grossherzogl. Badischen Landesarchiv blieben erfolglos. — In Pforzheim gehen mit Ausnahme einiger älterer Urkunden, infolge der wiederholten Zerstörungen der Stadt im 30jährigen und orleanischen Kriege, die städtischen Akten nicht über das Jahr 1650 hinauf.

seines langen Aufenthaltes in Pforzheim gerade die höchste Blüte der Stadt unter dem glänzenden Hoflager. Zeitgenössische Schriftsteller sind voll des Lobes über den weitverbreiteten Handel, den Luxus, die Pracht und den Aufwand in dieser Residenz der Markgrafen.[1])

Ein reiches gesellschaftliches Leben hat aber nicht selten ein ebensolches künstlerisches im Gefolge und wir dürfen annehmen, dass Kleber in künstlerischer Hinsicht in Pforzheim im vollsten Maasse Befriedigung empfand. —

Im Allgemeinen verlief das Leben eines Organisten, wie Kleber's, unter denselben Bedingungen, wie dasjenige der ihm geistig verwandten Musiker seiner Zeit, und wir müssen, ehe wir zur näheren Würdigung seines Schaffens übergehen, uns erst in knappen Zügen ein Bild von den musikalischen Strömungen des beginnenden XVI. Jahrhunderts, soweit sie hier in Betracht kommen, entwerfen.

III. Musikalisches Leben, Lehrer und Einflüsse, die auf Kleber wirkten. — Die Orgel in der Kirche.

Südwestdeutschland war zu Beginn des XVI. Jahrhunderts neben Wien die Hauptstätte musikalischer Bildung in deutschen Landen.

Der Hof und die Regierung Maximilians bedeuten für die vokale Musik die erste Blütezeit des deutschen Kunstliedes, die mit den Namen Isaak und Senfl verknüpft ist, für die instrumentale Musik das Wirken des berühmten Paulus Hofhaimer.

---

[1]) Gehring von Zürich verfertigte ein Gedicht auf das Schützenfest in Pforzheim, das 1561 vom Markgrafen Karl II. veranstaltet wurde. Hier wird das obige breit ausgeführt. Unter anderem lobt der Dichter die vielen und guten Herbergen, ein Umstand der für Pf. einen regen Fremdenverkehr bedeutet. Vgl. D. Posselt's wissenschaftl. Magazin 1788. 3. Band VI. S. 642.

Ebenfalls die Instrumentalmusik hatte der Süden und Südwesten Deutschlands vorzugsweise zu reicherer Entfaltung gebracht. Bereits im XV. Jahrhundert war Nürnberg eine Hauptbezugsquelle für Instrumente aller Art, deutsche Orgelbaumeister, die aus Süddeutschland stammten, erlangten weitverbreiteten Ruf, in Basel erschien 1511 die erste Beschreibung von Instrumenten im Druck. Naturgemäss spannen sich Fäden geistiger Beziehungen zwischen diesen Sammelpunkten musikalischer Künstlerschaft: Wien und dem Südwesten herüber und hinüber. Die Träger dieser Beziehungen waren vor allem die Humanisten. Das musikalische Leben der Zeit schliesst sich eng an die Bewegung der Humanisten an, und wo die Humanisten ihre geistigen Bestrebungen von Ort zu Ort verpflanzen, knüpfen sie auch das Band gleichgestimmter musikalischer Interessen.

Konrad Celtis studierte 1484 in Heidelberg[1]) und kehrte 1496 nach längeren Reisen dorthin zurück. 1497 berief ihn Maximilian an seinen Hof nach Wien. In Ingolstadt, wo er 3 Jahre (1494—96) gewirkt hatte, war Petrus Tritonius sein Schüler, und in Wien erschien als Frucht ihrer humanistisch-musikalischen Bestrebungen unter des Meisters Celtes Aufsicht gedruckt, im Jahre 1507, die Komposition der Horazischen Oden von Tritonius.

Paulus Hofhaimer lebte seit dem Anfang des Jahrhunderts in Wien und eine Reihe seiner Schüler zog nach Südwestdeutschland, um dort selbständig zu wirken. Buchner in Konstanz, Konrad in Speier, Kotter, der zuerst in Freiburg bei Bern, später in Bern selbst Organist war, gaben in diesen Landen beredtes Zeugnis von der hohen Kunst ihres Meisters.

An den Namen Kotters knüpft sich der des Humanisten Bonifacius Ammerbach (1495—1562), des Freundes des

---

[1]) bei Rud. Agricola, der übrigens selbst sehr musikalisch war, die Laute spielte und komponierte.

berühmten und der Musik zugethanen Erasmus. Ammerbach liess sich als Student in Freiburg Abschriften von Kompositionen durch Kotter anfertigen; er pflegte die Musik als gewandter Dilettant. Luscinius, des Erasmus anfänglicher Freund und bald sein schlagfertiger Gegner, kehrte, nachdem er in Wien Hofhaimers Unterricht genossen und selbst öffentlich Vorlesungen über Musik gehalten hatte, in seine Geburtsstadt Strassburg zurück, um dort (1517) Organist zu werden.

Aber auch über die Grenzen ihrer Heimatländer hinaus trugen die Humanisten, ihren Wanderlehren getreu, die Musik und ihre Pflege. Durch sie erklären sich die mannigfachen Wechselbeziehungen, die zwischen den Niederlanden, Italien und Deutschland in musikalischer Hinsicht bestanden: Anregungen, die der frisch aufblühenden in Italien bereits am Ausgang des XV. Jahrh. zu einer gewissen Vervollkommnung gelangten Instrumentalmusik zu Gute kamen.

Der deutsche Humanist namentlich war der natürliche Vermittler zwischen seinen Heimstätten im südlichen Deutschland und den Hochschulen Norditaliens. Der internationale Charakter der weltlichen Musik, das Verwenden zahlreicher italienischer, französischer und niederländischer Volkslieder von deutschen Komponisten, und ihre Aufnahme in den deutschen Liedersammlungen findet vorwiegend seine Ursache in der Pflege der Musik durch die Humanisten und ihre studentischen Schüler. —

In diese Zeit eines engen Zusammenwirkens humanistischer und musikalischer Bestrebungen fällt das Leben unseres Leonhard Kleber.

Wir wissen nicht, ob er von vorne herein die Musik sich zum Lebensberufe bestimmt hatte. Er ging nicht, wie die Musiker des Mittelalters, aus dem musikalischen Leben des Klosters hervor, auch nicht, wie die Musiker des XV. Jahrhunderts gewöhnlich, aus den Kapellen, in denen sich die Chorknaben allmählich zu leitenden Stellungen aufschwangen. Seine musikalische Bildung wurzelt in den

humanistischen Bestrebungen seiner Zeit. Wenn Kleber an einem Brennpunkt des geistigen Lebens mit all' diesen Elementen damaliger künstlerischer und wissenschaftlicher Bildung zusammentraf, musste bei einem Menschen, bei dem künstlerische Fähigkeiten die Oberhand hatten, der Schritt zum völligen Betreten der musikalischen Laufbahn nahe liegen. Wir müssen nur nach Anregungspunkten, nach einem Lehrmeister suchen, dessen unmittelbarer Einfluss auf sein Leben bestimmend wirken konnte.

Ob auch er Hofhaimer's Schüler gewesen ist, wie mehrere Organisten seiner Zeit und aus seiner Heimat, muss dahingestellt bleiben. Zeitlich wäre ein Lehrverhältnis zu dem grossen Wiener Meister, das etwa in Kleber's Wanderjahre (1512 Heidelberg—1516 Horb) fallen könnte, möglich gewesen. Jedenfalls aber, das sei schon hier bemerkt, stand er mit mehreren Mitgliedern der Hofhaimerschen Schule (Buchner, Kotter) in Beziehungen. Luscinius nennt Kleber freilich nicht in der Reihe der Schüler Hofhaimer's. Er zählt allerdings nur die ihm „persönlich“ bekannten auf, andere übergeht er, des Mangels jeglicher freundschaftlicher Beziehungen zu ihnen halber („*quibuscum nulla mihi intercedit familiaritas*“, Musurgia 1536). In der That aber scheinen persönliche Anknüpfungspunkte zwischen Kleber und Luscinius bestanden zu haben. Kleber nimmt nämlich drei Orgelsätze aus der Feder des Lucinius in seine Sammlung auf (*Ain frewlich wesen* Bl. 28b. *In pacientia vestra* Bl. 113. *Fortuna* Bl. 133), von denen der eine die besondere Notiz trägt: *M. Othmarus nachtgall 1516* (siehe oben S. 7). Dieses Jahr ist aber, wie wir sahen, nicht ein Datum, das in die Entstehungszeit der Handschrift Kleber's fällt, mithin ist es wahrscheinlich, dass 1516 das Jahr ist, in welchem Kleber die ungedruckte Komposition des Luscinius erhielt. Da es sich um ein Manuscript handelte, das Kleber kopieren wollte, dürfen wir billigerweise persönliche Beziehungen irgend welcher

Art annehmen.[1]) 1516 hatte Luscinius sich bereits von Wien fortgewandt und hielt sich wahrscheinlich in Südwestdeutschland auf, wo er in Strassburg im folgenden Jahre eine dauernde Stellung annahm. Es steht demnach bei dem Zusammenhalten und den fortwährenden Berührungspunkten der musikalischen Kreise dieser Zeit, selbst der Annahme einer persönlichen Bekanntschaft, jedenfalls aber der näherer Beziehungen kein äusserer Grund entgegen. Wäre also Kleber Hofhaimer's Schüler gewesen, so hätte unter diesen Umständen Luscinius seinen Namen nicht unerwähnt lassen dürfen. Dagegen scheint aber hinter den Worten *„quibuscum nulla mihi intercedit familiaritas“* eine Art scharfer Ablehnung eines Freundschaftsverhältnisses zu stecken. Luscinius hätte, um anzudeuten, dass er nur ihm bekannte Schüler aufzählen wolle, objektivere Worte wählen können. Eine Animosität des Luscinius gegen Kleber schliesst übrigens frühere Beziehungen zwischen den beiden Männern, die zum Überlassen der Komposition geführt hatte, nicht aus. Diese Annäherungsversuche des jungen Organisten waren vielleicht gerade der Grund, um den berühmten, auch etwas stolzen Weltmann Luscinius zu einer scharfen Ablehnung und späteren völligen Ignorierung eines freundschaftlichen Verhältnisses zu bewegen. — Zieht man das alles in Erwägung, so kann wohl die Thatsache, dass

---

[1]) Wäre selbst 1516 nur das Jahr, in dem Luscinius das Stück komponierte, so ist es wahrscheinlich, dass Kleber auf Grund näherer Beziehungen zu dem Komponisten von dem Entstehungsjahr Kenntnis hatte. Es widersprach dem allgemeinen Gebrauch, wenn auf der Kleber zu Händen gekommenen Komposition die Jahreszahl der Entstehung vermerkt worden wäre. — Es sei nochmals darauf hingewiesen, dass 1516 nicht eine Kopienotiz, auf Klebers Sammlung bezüglich, sein kann. Hatte Kleber aber etwa das Stück, ohne Rücksicht auf eine spätere Sammlung, schon 1516 ein Mal kopiert und diese Zahl vermerkt, so lag kein Grund vor, eine gleichgiltige Kopienotiz bei der für die Sammlung erfolgten Abschrift zu wiederholen. An das Datum knüpfte sich eben etwas besonders Bemerkenswertes. —

Kleber Hofhaimer's Unterricht genoss, zu Recht bestehen, wenngleich sie eines vollgiltigen Beweises vorläufig noch entbehren muss.

Nach einem Meister für den jungen Kleber zu suchen, dessen Umgang für den angehenden Studenten direkt von bestimmenden Einfluss werden konnte, fällt aber nicht schwer, wenn wir die Stadt in's Auge fassen, in der Kleber seinen ersten Studien oblag: Heidelberg. Hier vereinigte sich alles, was diesen Ort zum Mittelpunkt musikalischer Interessen in Südwestdeutschland, wie Wien es im Südosten war, machen konnte.

An der Universität hatten Männer wie Celtis, Rud. Agricola dafür gesorgt, unter den Humanisten die Pflege der Musik wach zu halten, der berühmte Reuchlin, der, selbst ausübender Musiker als Sänger in der Hofkapelle seiner Vaterstadt Pforzheim gewesen war, verweilte, wenn auch nur kurze Zeit, in Heidelberg[1]); vor allem aber hatte der kunstverständige Kurfürst Ludwig V. seiner Kapelle in dem blinden Orgelmeister Arnold Schlick eine Kraft geschenkt, die dem fürstlichen Hofe ähnlichen künstlerischen Glanz verlieh, wie Paulus Hofhaimer dem Hofe Maximilians. Arnold Schlick, dieser frische, für seine Eigenart, wenn es Not that, mit scharfen Worten eintretende Greis, stand noch auf der Höhe seines Schaffens, als Kleber in Heidelberg studierte. Gerade in den Jahren 1511 und 1512 erschienen die beiden für die Orgelmusik überaus wichtigen Werke Schlick's: Der „*Spiegel der Orgelmacher und Organisten*“ und die „*Tabulaturen Etlicher Lobgeseng etc.*“ Die Künstlerschaft und der Wirkungskreis eines solchen Mannes konnten auf die Entwicklung eines jungen in seiner Nähe weilenden Musikers nicht ohne Einfluss bleiben; und in der That zeigt die Art und Weise der Orgelbehandlung bei Kleber, auf die unten näher einzugehen sein wird, viele der Manier Schlick's verwandte Züge, die Kleber zu einem

---

[1]) Reuchlin's „Henno“ wurde im Jahre 1497 zu Heidelberg vor dem Kurfürsten Philipp aufgeführt.

Nachfolger Schlickscher Kunstprinzipien macht. Vielleicht dürfen wir in Schlick den unmittelbaren Lehrer des jungen Kleber im Orgelspiel und in der Kunst des „Absetzens“ suchen.

Auch die übrige Umgebung in Heidelberg übte auf Kleber ihren grossen und nachhaltigen Eindruck. Die vielen Studierenden fremder Nationen, der internationale unter den Humanisten herrschende Ton, die Buntheit, die damit der Musikpflege und so der Musik eigen wurde — alles das gab dem jungen Musiker, der wohl schon in der musikalischen Athmosphäre dieses pfälzischen Hofes den Grundstock seiner Sammlung legte, Gelegenheit, viele oft gehörte oder gespielte Lieder Frankreichs, Italiens und der Niederlande aufzuzeichnen, von denen er dann, als er in Amt und Würden, in Pforzheim in einen ruhigeren Lebenshafen eingelaufen war, viele für die Orgel teils selbst bearbeitete, teils schon bearbeitete verwandte und so seine Sammlung in der vorliegenden Reichhaltigkeit gestaltete.

Es sei hier gleich darauf hingewiesen, dass ungefähr die Hälfte aller weltlichen, in Kleber's Sammlung vorkommenden Lieder auf Texte ausserdeutschen Ursprungs zurückgeht. Benutzte man nun auch, worauf später zurückzukommen sein wird, allgemein verbreitete Liedersammlungen, auch des Auslandes,[1]) um aus ihnen die Liedsätze für Instrumentalbearbeitungen zu entnehmen, so ist doch immerhin die Menge der gekannten und gesungenen „welschen“ Lieder, wie sie übrigens Kotter's Sammlung ebenfalls zeigt, für diese musikalischen Kreise an den Universitäten bemerkenswert. Einzelne ausländische Lieder, das niederländische „*Tandernaken*“, das französische „*Forsseulement*“, die „*Fortuna*“-Lieder, waren durch die Tonsätze berühmter deutscher und in Deutschland beliebter ausländischer Meister geradezu Gemeingut des deutschen Volkes

---

[1]) Z. Bspl. die Sammlungen O. Petrucci's. Siehe Abschnitt V dieser Abhdl.

geworden. Das geschah aber nicht zum geringsten Teil eben durch die Bearbeitungen dieser Tonsätze für die Instrumente: die Laute und die Tasteninstrumente, vor allem für die Orgel.

Es trat dann vielfach das Lied, als gesungenes Lied, und der Text der auf diese Weise bearbeiteten Lieder in den Hintergrund. Nicht anders erklären sich die vielfach bis zur Unverständlichkeit entstellten Textüberschriften, wie sie beispielsweise Kleber in seine Sammlung aufnimmt, so: *Dien quand straic, Le mit le ior*, die merkwürdigen Schreibweisen von: *Adie mezamours; Genefayplus (je ne fais plus) Illetadum bonum* u. a. m. Vereinzelt lauten sie sogar im Index und in der Sammlung verschieden. Wieviel man davon auch auf Rechnung des in dieser Hinsicht nicht sehr scrupulösen XVI. Jahrhunderts setzen wird — offenbar hat Kleber manche Überschriften oft gehörter Liedertexte aus fremden Sprachen, von denen er nur die Tonsätze kannte und schriftlich überkommen hatte, wie er sie aus dem Munde der singenden Freunde vernahm, aufgezeichnet. —

Die Bearbeiter von Vokalstücken für die Orgel, die meist Organisten wie Kleber waren, geben eine Reihe neuer Beziehungen, die uns das Schaffen und den Wirkungskreis Klebers in ein helleres Licht setzen. Von hervorragenden Meistern des Orgelspiels ist er vor Allen mit Johannes Buchner[1]) in Berührung gekommen, aus dessen Feder er eine Reihe von Orgelsätzen in seine Sammlung aufnahm. Weiter nennt Kleber als Bearbeiter den „Organisten in Freiburg“ (im Uichtlande), also offenbar Kotter,[2]) der bis zum Jahr 1536 dort das Organistenamt verwaltete. Sodann die Organisten „magister Conrad von Speier“, den Schüler

---

[1]) Das Jahr 1515 bezeichnet die Komposition: *Hodie mecum cras tecum* (Bl. 102b). Es deutet, wie oben bei Luscinius, auf einen Zeitpunkt näherer Beziehungen. Vgl. über Kleber und Buchner: Paesler o. c. S. 3 u. S. 5, dann den letzten Abschnitt vorliegender Abhdl.

[2]) 1521 ist als Jahreszahl genannt.

Hofhaimer's und „Conrad" [?][1]) v. Salzburg.[2]) Auch mit diesen Männern muss Kleber in Verbindung gestanden haben, da die Orgelbearbeitungen der Stücke nicht im Druck vorliegen, auch wohl kaum diese Orgelmeister die von ihnen gefertigten Bearbeitungen im Druck ausgehen liessen.[3])

Wir dürfen also annehmen, dass wenn ein solch' lebhafter Austausch von Bearbeitungen einzelner Stücke unter diesen Organisten bestand, er seinen Grund in den freundschaftlichen Beziehungen, also in einem nicht zu unterschätzenden, regen musikalischen Leben dieser Gegenden Deutschlands fand. — Ein Anderes ist es mit den als Komponisten in Kleber's Sammlung genannten Namen. Hier sind die Komponisten der Vokalsätze gemeint, die im Druck vervielfältigt, den weitesten musikalischen Kreisen zugänglich waren und den Orgelsätzen von den oben gedachten Bearbeitern zu Grunde gelegt wurden. (Siehe den Inhalt der Sammlung.)

Ehe wir uns aber der hierbei beobachteten Praxis im Einzelnen zuwenden, wird es nötig sein, einiges über die Orgel, und namentlich über ihre Stellung zur weltlichen Musik zu sagen.

Hand in Hand mit dem allgemeinen Aufblühen der instrumentalen Musik in Deutschland um die Wende des XV. zum XVI. Jahrhundert, geht ein grösseres Bedürfnis der Kirche nach allgemeiner Anwendung der Orgel im

---

[1]) Ritter a. a. O. liest: *Cored. Sal.* und ergänzt wie oben. — Eitner: Buxheimer Orgelbuch S. 109 ändert in *Card. Sal.* Letztere Lesart scheint auch mir buchstabengetreuer; doch ist das a nicht deutlich erkennbar. — Sollte dann aber *Card.* etwa, wie gewöhnlich „*Cardinal*" bedeuten?

[2]) 1520: Jahreszahl.

[3]) Vgl. S. 13 Anm. — Von Luscinius war bereits oben die Rede. Über den noch erwähnten „Jörg Schapf" vergl. den letzten Abschnitt vorliegender Abhdl. Dazu kommen noch einige Monogrammisten, ein Anonymus: der Organist in Mariazell (Bl. 162b), über die mir nichts Näheres bekannt geworden ist, und deren blosse Erwähnung im Inhalt der Sammlung vorläufig genügen muss.

Gottesdienste. Bis dahin fand man die Orgel in Südwestdeutschland nur in den Kirchen der grossen Städte und in den Klöstern. In neuen Kirchenordnungen wurde nun auf den Orgelbau gedrungen[1]). Die Bischöfe der Diöcesen erteilten dann die Erlaubnis zur Verwendung von Pfründen auf die Besoldung von Organisten[2]).

Das Hauptkirchenamt des Organisten war, den Chor, bisweilen auch den Gesang des Priesters zu begleiten[3]). Seine Chorbegleitung erstreckte sich aber auch auf die Ausführung einzelner Messstücke, die im Wechsel mit dem Chore zu Gehör gebracht wurden. Nach Schlick[4]) hatte er das *Patrem*, das *Offertorium* und das *Sanctus* zu begleiten. Wo der Organist allein zu spielen hatte, waren diese Zwischenspiele kurze Sätze, die nach Schlick's Angabe[5]) gespielt wurden: „wann der Gesang (nämlich des Priesters) aus sei, darauf dann dem Organisten gebühre anzufangen, als nach dem „*Gloria in excelsis*“ nach der „*Epistel*“, nach der „*Praefatio*“ etc.“

Zu diesen Zwischenspielen wurden natürlich in erster Reihe die „*Praeambala*“ verwendet, mitunter jedoch wurden die Zwischenspiele zu weit ausgedehnt, es wurden sogar Messteile verkürzt, um dem Orgelspiele oder dem Chorgesang, der mit Orgelspiel begleitet wurde, Platz zu schaffen[6]). Hier wurde nun in breiter Weise dem Organisten

---

[1]) Kirchenordnung des Bischofs von Speier. Cless. o. c. II_2 S. 483.

[2]) z. B. erhielten die Städte Gröningen, Canstatt i. J. 1521, diese Erlaubnis. (Vgl. Cless a. a. O.) Über Göppingen und Esslingen siehe SS. 24 und 26 dieser Abh.

[3]) Vgl. G. Rietschel: die Aufgabe der Orgel im Gottesdienst bis in das XVIII. Jahrhundert. Leipzig 1893. S. 11.

[4]) „Spiegel der Orgelmacher etc.“ S. 11.

[5]) a. a. O.

[6]) Rietschel a. a. O. S. 10. Vgl. auch K. S. Meister: das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen. Bearbeitet von W. Bäumker. Freiburg. 1883. S. 8ff.

eingeräumt, seine Kunst zu zeigen, und dass er sich bei der immerhin geringeren Anzahl geistlicher Tonsätze, die ihm für die Bearbeitung geeignet schienen, auch häufig wohl der Schwierigkeit dieser Kompositionen wegen, nicht auf dieses Gebiet beschränkte, sondern namentlich für die Zwischenspiele zu den leichter ausführbaren weltlichen Liedern griff, ist natürlich.

Das Tridentiner Konzil vor allem suchte diesen Missständen Wandel zu schaffen, allein wie wenig es ihm gelungen ist, zeigt eine Bemerkung der schon mehrfach erwähnten „Zimmerischen Chronik" wonach in Strassburg im Münster überhaupt das Orgelspiel eingestellt wurde, weil der Organist in der Kirche: „*under dem offertorio etliche französische oder welsche Lieder geschlagen, welche ein üppigkeit enthalten sollten*"[1]). —

Der Kirche war die Verwendung des weltlichen Elementes im Gesange keineswegs fremd. Die Niederländer vor Allen hatten den Tonsatz ihrer Messen und Motetten auf volkstümlichen Liedmelodien aufgebaut. Sie hatten mit diesen kurzen Motiven gespielt, sie umgebildet, kontrapunktiert — kurz sie in jeder nur möglichen Form und Fassung verwendet und verändert. Die Liedkomposition des XV. und XVI. Jahrhunderts umgab die Liedmelodie ebenfalls mit mehreren kontrapunktierenden Stimmen, sie hielt aber die Tonfolge des bekannten Tenors beinahe ängstlich das ganze Stück hindurch fest und war überhaupt weniger kompliziert in der Kontrapunktik und polymelodischen Stimmenführung. Diese letztere Art und Weise der Verwendung weltlicher Musik war instrumentaler Bearbeitung schon der grösseren Einfachheit des Stimmengewebes halber ungleich günstiger. Namentlich diese Gattung von Vokalkompositionen wurde deshalb auch von den Instrumentenchören gern gespielt. Ihre Verwendung auf den Tasteninstrumenten, die alle Stimmen auf einem Instrument zusammenfassend zu Gehör zu bringen ver-

[1]) a. a. O. Band IV. S. 24.

mochten, lag darum nahe. Das Orgelspiel, das ursprünglich — im Fundament-Buch Paumann's — einen Anlauf zu möglichst selbständiger Ausübung der Instrumentalmusik nahm, geriet damit immer mehr in das bequemere Fahrwasser der einfachen Verwendung von Vokalstücken für die Orgel. Es verschmolz das Organisieren mit dem „Absetzen“ von Vokalkompositionen, jenem eigentümlichen Gebrauch, auf den näher einzugehen im nächsten Abschnitt unsere Aufgabe sein wird.

IV. Die Orgelpraxis Kleber's.

Die bei der Orgelkomposition geübte Praxis des Diminuierens, die melodische Zerlegung längerer Notenwerte, fand, wie erwähnt, ihren ersten, wenn auch noch primitiven Ausdruck, sowie die erste, ihr eigentümliche, schriftliche Fixierung — wenigstens soweit wir sie in Deutschland mit Sicherheit verfolgen können — in Paumann's Fundamentbuch. Hier handelt es sich vorerst um die Kunst, eine fest und in längeren Notenwerten dahinschreitende Melodiestimme durch eine, später durch zwei diskantisierende Stimmen umspielen zu lassen. Es ist das offenbar die alte Gesangspraxis, die den Grundstein der eigentlichen Kunst des Kontrapunktes gelegt hatte.

Schlug so die Instrumentalmusik denselben Weg ein, den die Gesangskunst vor ihr betreten und gangbar gemacht hatte, so sah sie sich in der That bald der selbständigen Erfindung von diskantisierenden Stimmen überhoben, wofern sie die nur für vokale Zwecke bearbeiteten und gesetzten Melodien für sich verwenden konnte.

Liedartige Sätze in orgelmässiger Bearbeitung finden wir schon früh bei Paumann und im Buxheimer Orgelbuch. Mit Kleber aber stehen wir bereits in einer Zeit, wo mit Ausnahme von Choralbearbeitungen und einigen rein

instrumentalen Sätzen[1]) die Orgelbearbeitung durchgängig vom Vokalsatz unmittelbar beeinflusst ist.

Die Verwendung von vorhandenen Vokalsätzen erstreckt sich sowohl auf das weltliche Lied: carmen genannt, wie auf die geistliche Motette, die Kleber unter diesem Namen[2]) meist als Pedalstück, also für den Gebrauch in der Kirche, mehrfach seiner Sammlung einverleibt.

Man könnte hier einwenden, dass Schlick in seine Tabulatur, Buchner in sein Werk ausschliesslich geistliche Kompositionen aufnahmen, die, wenn auch von der Vokalmusik beeinflusst, doch den Charakter selbständiger Kompositionen zeigen, wie er gerade in den Choralbearbeitungen am deutlichsten zu Tage tritt.

Dagegen ist zu befürworten, dass Kleber mehr, als die beiden genannten Orgelmeister, einen allgemeinen Schluss auf die Orgelmusik seiner Zeit zulässt. Buchner und Schlick geben eigene zu bestimmten, kirchlichen Zwecken dienende Kompositionen. Kleber's Werk dagegen ist zum grossen Teil eine Sammlung von landläufigen, oder für ihn gefertigten Bearbeitungen von bekannten Vokalsätzen. Nur bei einer verhältnismässig geringen Anzahl von Stücken, darf man Kleber als den selbständigen Verfasser, also als Komponisten und Bearbeiter zugleich, annehmen; neben ihm sind die

---

[1]) Präambala, Finale's, Anaboleen; alles kurze Vor- Zwischen- oder Nachspiele. Höchstens noch sogenannte „Fantasien", worüber unten weiteres. — Die Tänze sind absichtlich als ein der eigentlichen, namentlich natürlich der kirchlichen Orgelmusik fremdes Element hier nicht hervorgehoben. Tänze in Orgeltabulatur sind doch wohl nur ausnahmsweise auf der Orgel gespielt worden. Zu ihrer Verwendung auf dem Clavichord, die häufig war, hat Kotter einige in Tabulatur gebracht. Kleber dagegen, dessen Tabulatur nur für die Orgel berechnet war, hat keinen in seine Sammlung aufgenommen. — Siehe darüber auch: Ambros, Geschichte der Musik, Breslau II. Aufl. 1887. III. S. 449, der anführt, dass Ammerbach sagt: er habe Tänze um der jungen Leute willen aufgenommen, die daran lieber lernen, als an anderen, ernsteren Stücken.

[2]) "Muteta".

hervorragendsten Orgelmeister vertreten. Wir begegnen Buchner selbst mit mehreren in der angedeuteten Manier ausgeführten Orgelstücken.

Es soll nun nicht geleugnet werden, dass eine ganze Reihe namentlich der dreistimmigen Liedbearbeitungen (ohne Pedal) für den ausschliesslichen, häuslichen Gebrauch auf Saiteninstrumenten mit Tasten gedacht war, aber gerade aus der reichen Anzahl der kirchlichen Vokalsätze, deren Bearbeitungen Kleber aufnimmt, geht eine ausgesprochene Neigung auch der hohen Orgelkunst in der Kirche für diese abgesetzten Vokalstücke hervor. Über zwei Drittel aller Sätze der Sammlung haben nicht nur vokalmässigen Charakter, sondern sie lassen selbst da, wo mangelnde Quellen einen sicheren Schluss verbieten, die unmittelbare Bearbeitung eines schon vorhandenen mehrstimmigen Liedsatzes, nicht nur die Vorlage einer blossen, einstimmigen Liedmelodie erkennen. —

Diese Bearbeitung geschah in der Weise, dass bei den Liedern in der Orgelbearbeitung der Tonsatz seiner harmonischen und melodischen Struktur nach beibehalten wurde. Die Orgelsätze halten sich mit geringen Abweichungen getreu an das Original. Ausnahmsweise werden wohl einmal wenige Takte als Vor- oder Nachspiel angefügt. Sogar die in der Liedmusik gebräuchliche Wiederholung des ersten Liedteiles bei Gesängen, die den Bau: zwei Stollen und Abgesang zeigen, geben die Orgelstücke in den meisten Fällen an.

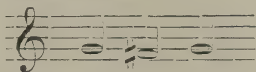
Natürlich ist der melodische Gang einer Stimme nur da, wo er der bequemen Spielart und der Greifbarkeit keine Hindernisse in den Weg legt, beibehalten. Bisweilen entstellt auch die überwuchernde Koloratur die Melodik bis zur Unkenntlichkeit. Unter den ersten Fall gehört der Gebrauch, dass ein Überhalten der letzten Note in einem Takte zum folgenden einer Pause auf dem guten Taktteil Platz macht. Wahrscheinlich sollte durch das Loslassen der in der Gesangsmusik gehaltenen Stimmen die Schärfe

des Einsatzes der anderen in der Orgelbearbeitung ermöglicht oder hervorgehoben werden.

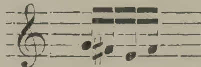
Im übrigen wird die Bassstimme durch die Diminution schon aus praktischen Rücksichten am wenigsten verändert. Bei den vier- oder fünfstimmigen Bearbeitungen übernimmt sie meist das Pedal, dem aus naheliegenden Gründen eine sich möglichst wenig in schnellen Noten bewegende Melodie geboten schien. Demnächst achtete man beim Tenor darauf, dass die Liedmelodie stets erkennbar blieb; man enthielt sich also auch in dieser Stimme einer Koloratur, welche den klaren Gang der Melodie allzusehr verwischen konnte. Allerdings machen einige stark kolorierte Liedtenöre hiervon eine Ausnahme. Am meisten war die Diskantstimme dem Kolorieren ausgesetzt. Hier wird nun in der That mit ziemlicher Banalität die ganze Flut von formelhaften Wendungen, Mordenten und Läufen über die Liedstimme ausgegossen.

Im Grunde sind diese Verzierungen, häufig gebrauchte, zu solchen bestimmten Koloraturformeln erstarrte Diminutionsbildungen. Sie stehen deshalb in ebenso engem Zusammenhang zur Gesangsmusik, wie die Manier der Diminution überhaupt. Mit der Zeit hatten einzelne Verzierungen eine ausgesprochen instrumentale Form angenommen. Der Zeitpunkt aber, wo die bestimmte Verzierung anfängt aus ihrer vokalen Urform zu einer instrumentalen sich umzubilden, lässt sich schwer bestimmen. Der Mordent ist wohl eine Verzierung, die wir bereits vor der Zeit Kleber's zu einer rein instrumental gewordenen ansehen dürfen. Abgesehen davon, dass er durch ein nur in der Instrumentalmusik vorkommendes Zeichen angedeutet wird, beweist das sein ausschliessliches Vorkommen in der Oberstimme, seine Abhängigkeit von einer eigentümlichen Spielart, die an seine Ausführung durch die rechte Hand gebunden ist. Damit ist ein Charakteristikum rein instrumentaler Natur gegeben.

Weniger scheint das schon bei der noch deutlich ihre Herkunft von der Kadenzform



herleitenden Kräuselung



der Fall zu sein.[1]) Bei Kleber hat diese Figur durch ihr stereotypes Hervortreten in der Kadenz die beliebte „Landinosche Schlussformel“ fast gänzlich verdrängt.

Eine in höherem Grade instrumentale Färbung erhält aber diese Formel durch ihre Erweiterung mit einem Nachschlag zu



wie sie namentlich Kotter in seiner Tabulatur bevorzugt. Auch bei Kleber tritt diese Figur fast nur, aber da prononziert, in den von Kotter kolorierten Stücken auf. Wir dürfen diese Figur deshalb wohl als eine Eigenheit des Freiburger Meisters ansehen und gehen nicht fehl, wenn wir aus diesem Grunde ein (nicht mit dem Namen eines Autors versehenes) *Preambalon in re* (Blatt 100), in dem diese Figur wiederholt auftritt, — das übrigens auch sonst Ähnlichkeit mit Kotterschen Orgelvorspielen zeigt — diesem Organisten zuschreiben.[2]) Kotter, das sei hier bemerkt, liebt überhaupt eine abwechselungsreichere Gestaltung der Koloratur, die vielleicht auf dem Clavichord angebrachter erschien, als auf der immerhin schwerfälligeren Orgel. —

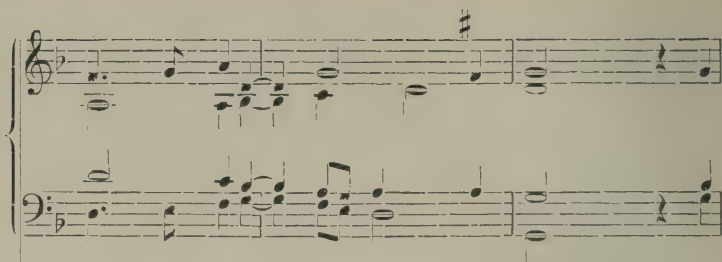
[1]) Vgl. Carl Krebs: Girolamo Diruta's Transilvano. V. f. M. 1892. S. 369.

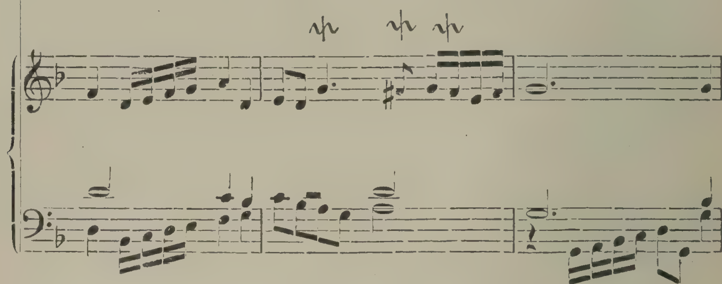
[2]) Das ganz vereinzelte Auftreten der charakteristischen Wendung z. B. zu Anfang von „*Si sumpsero*“ (Bl. 37) lässt bei den fehlenden weiteren Anhaltspunkten nicht unbedingt auch auf die Autorschaft Kotter's schliessen.
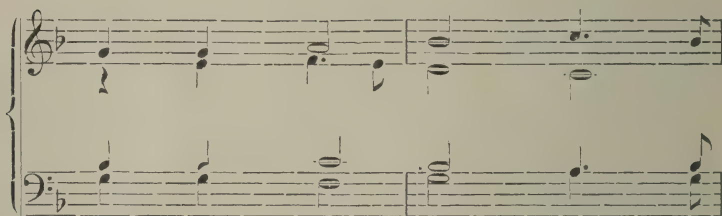
Bei den dreistimmigen Orgelbearbeitungen, also solchen, die ohne Pedal, etwa auch auf Tasteninstrumenten mit Saiten zu spielen waren, musste der kanonische vierstimmige Satz der Lieder verändert werden. Allein bei dem Stande der damaligen Vokalkomposition, der das akkordliche Element als Zweck der Stimmführung fremd war, rief das Fortlassen einer vierten kontrapunktierenden Stimme noch nicht die Schwierigkeiten und Ungelenkheiten im Satz hervor, wie das etwa schon am Ende des Jahrhunderts der Fall gewesen wäre. Die dreistimmigen Orgelstücke lassen deshalb mitunter ohne sonderliche Skrupeln den Alt der Vokalstücke einfach fort. Die Bassstimme, die nun in das Manual hinaufrückt, wird dabei natürlich bewegter, als sie es bei den vierstimmigen Pedalstücken war. Ein Beispiel, das die ersten Takte des Liedes „*Zart schöne fraw*", 1513 bei Schöffer vierstimmig gedruckt, in dreistimmiger Bearbeitung bei Kleber zeigt, wird das Letzte erläutern helfen:

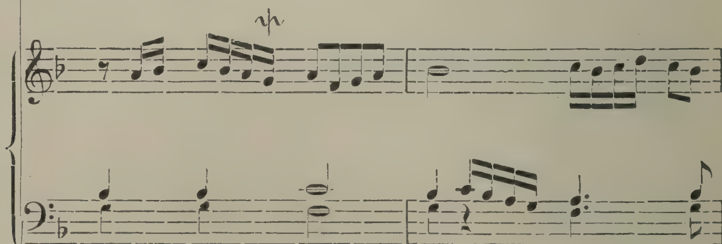
Vokalsatz bei P. Schöffer.
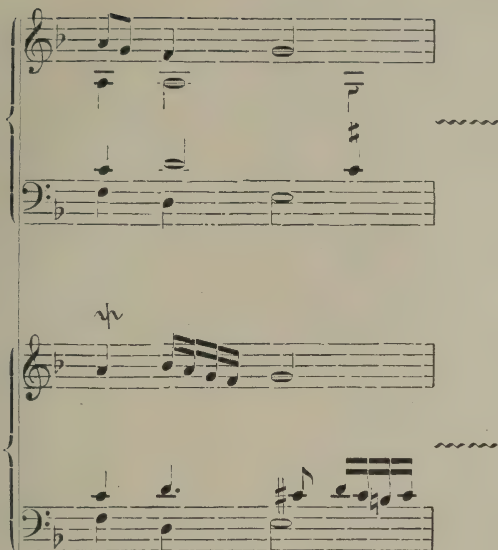
Bearbeitung bei Kleber.











Nicht immer wurden die Lieder für den Vortrag auf der Orgel koloriert; man begnügte sich auch mit dem einfachen Vokalsatz. Kleber überträgt zu diesem Zweck für seine Sammlung eine dreistimmige Liedkomposition (*Decem praecepta* Bl. 109) absichtlich in unkolorierter Form (er bemerkt dabei: *non colloratum)*, daneben übrigens dasselbe Stück, vierstimmig, koloriert.

Es verdient noch hervorgehoben zu werden, dass in einzelnen Fällen diese Art Orgelbearbeitungen nicht blosse Übertragungen von Vokalsätzen sind. Durch Versetzen der Liedmelodie in andere Stimmen, als den Tenor, erhielt man gerade für die Instrumentalmusik wirksame Umgestaltungen.

Die Liedmelodie liegt bisweilen im Bass oder im Diskant. Dass sie nie im Alt vorkommt, ist ein Beweis dafür, dass die Vierstimmigkeit erst aus der Vokalmusik herübergenommen war. Der diminuierenden Orgelkunst war, wie schon aus ihrer Entwicklung hervorging, ebenso wie der Vokalmusik, eine vierte Stimme ursprünglich ein fremdes, zum wenigsten neues Element. Wenn sie auch bei den

Liedübertragungen sich durchaus Eingang verschaffte, nahm sie trotzdem bei instrumentalmässigen Umbildungen eine führende Stellung nicht ein.

In der Vokalmusik wurde nun die Liedmelodie, gerade der kräftigen Männerstimme wegen, allein dem Tenor anvertraut. Es entsprach aber vollständig dem Charakter mehrgriffiger Instrumente, die Melodie in die rechte Hand zu legen, weil sie auf diesen dort am ausdrucksvollsten hervorzuheben war. Folgende Bearbeitungen bei Kleber haben die Melodie in der Oberstimme (es ist das ausdrücklich bei ihnen vermerkt, also war es sonst immerhin eine Ungebräuchlichkeit):

Bl. 47b: *Zart schöne fraw. Im discant der tenor* (Bearbeitet von) HB.
Bl. 154: *Ach hilf mich laid. Tenor in discantu*

Und die geistlichen:

Bl. 72: *Sancta Maria. Tenor in discantu*
Bl. 137: *Kum hayliger gaist. Tenor in discantu.*

Es fällt auf, dass davon gerade bei zwei sehr häufig gesungenen Kirchenliedern, dem Marienliede, und dem alten Hymnus „Komm' heiliger Geist,“ der auch in die protestantische Kirche als Choral überging, Bearbeitungen mit der Melodie in der Oberstimme vorliegen. Noch bedeutungsvoller aber erscheint der Umstand, dass die Diskantstimme des Marienliedes, fast gänzlich unkoloriert ist.[1]) Sie bewegt sich in choralmässig gleichen Noten, während sie von den anderen Stimmen wie im späteren figurierten Choral begleitet wird. Es liegt die Vermuthung nahe, dass wir hier schon einer Form des von der Orgel begleiteten, vom Chor oder der Gemeinde in der Oktave gesungenen Chorals gegenüberstehen, wie er in der protestantischen Kirche, wenn auch erst gegen Ende des Jahrhunderts, sich völlig ausgebildet hat. —

---

[1]) Abgesehen von einzelnen unbedeutenden Verzierungen, die aber den Gang der Melodie und die Möglichkeit mit ihr im Einklang zu singen, nicht beeinflussen.

Des weiteren war es orgelmässig, eine möglichst ruhige, unkolorierte Melodie in den Bass zu verlegen. In zwei Bearbeitungen des Liedes „*fortuna*“[1]) (Bl. 136b) von O. Nachtigall und (Bl. 135) von HB. liegt der Tenor „*pedaliter*“ bezw. „*in Basso*“; ausserdem zeigen noch einige Lieder, bei denen es nicht ausdrücklich vermerkt ist, die Melodie in der tiefsten Stimme. —

Für alle die Bearbeitungen von Melodien für die Orgel bei Kleber, die nicht als unmittelbare Übertragungen von Vokalsätzen aufzufassen sind, ist nun der fugierte Satz massgebend. Auch diese von ihm selbst mit „*fuga*“[2]) bezeichnete Kompositionsweise zeigt deutliche Anlehnungen an die Vokalmusik.

Schon die Italiener hatten die französische, weltliche Kanzone, die der Rhythmus kennzeichnet, instrumental nachgebildet. Die französische Kanzone war durch ihre kontrapunktische Behandlung charakteristisch; die Italiener bildeten den imitatorischen Stil zum Ricercar aus.[3])

Kleber nennt ein den oben bezeichneten Rhythmus enthaltendes, weltliches Lied, *Le mit le ior* (Bl. 31) das imitatorisch gearbeitet ist: „*carmen italicum*“. Er stellt sich damit offen unter den Einfluss der in diesem Stile arbeitenden italienischen Instrumentisten.

Auf geistlichem Gebiet aber waren in dem fugierten Stil, der nur die Gesangs**melodie** benutzte, ohne den Tonsatz des Originals zu gebrauchen, für Kleber und seine Zeit die deutschen, vor Allem der Führer und das Haupt der südwestdeutschen Organisten: Arnold Schlick und seine Kompositionsart vorbildlich. Die Nachahmung, die Imitation eines Melodiegliedes durch eine andere Stimme, ist der Hauptgedanke dieser Kunstform. Kleber beschränkt sich

---

[1]) Beide Male ist es die oft verwendete Melodie „*fortuna desperata*“, vgl. Eitner M. f. M. 1887. S. 56.

[2]) „*fuga optima*“ *Maria zart*, vgl. darüber Paesler, S. 87 und Ritter a. a. O. S. 105.

[3]) Siehe Ritter ebenda S. 19.

nun bei der „Fuge“ im Allgemeinen darauf, die in einer Stimme fortgeführte Melodie des Liedes, durch eben dieser Melodie entnommene Bruchteile in imitatorischer Form kontrapunktieren zu lassen. Die Imitationen werden in die Quinte, Oktave oder Quarte, seltener in die Terz transponiert und erklingen zu der Hauptmelodie in einer Art Engführung.

Häufig ist die Imitation dem Subjekt nicht genau nachgebildet, sondern frei koloriert. Diese kolorierte, mitunter den Kontrapunkt recht zerfahren und unzusammenhängend ausstattende Manier unterscheidet Kleber äusserlich von Schlick. Sie bildet ein Moment, das Kleber von der weltlichen Kunst entlieh, das Anregung sogar für den fugierten Stil durch die italienischen Instrumentisten fand, das aber der knorrigen, durchaus dem Boden der Kirche entsprossenen Kunst des deutschen Schlick noch völlig fremd war.

Im Grunde geht aber die Orgelkomposition über unterlegte lateinische Choralmelodien auf die Schlick'sche Choralbehandlung, wie man sie vorher in dieser Weise kaum gekannt hatte, zurück. Kleber folgt nur mit der ausgedehnten Anwendung der Koloratur den Liebhabereien seiner Zeit, und obschon er gerade im wesentlichen seinem Meister nachahmte und dessen Lehren ausbaute, bedeutet er in der äusseren Form entschieden eine Verflachung seines Stils. Zudem besteht bei Schlick eine grössere Freiheit in dem Erfinden selbständiger Kontrapunkte, die vielleicht Kleber durch breitere Anwendung der Koloratur zu ersetzen suchte.

Kleber beschränkt sich häufig auf die durch die Imitation erreichte Zweistimmigkeit. Damit nähert er sich einer Form der dann bei Buchner durchgebildeten »*permutatio*«.[1]) Die Formen dieser Imitationsweise unterscheiden sich von der „Fuge“ im Grundprinzip durch das abwechselnde

[1]) Von Paesler ausführlich beschrieben S. 86 ff. daher beschränken sich die Ausführungen hierüber auf das Wesentlichste.

Fortführen der Melodie in verschiedenen Stimmen. In dem bereits oben erwähnten Lied »*Sancta Maria*“, das auch in einer permutierten Bearbeitung vorliegt (Bl. 129), ist bei Kleber die dreistimmige Permutation am klarsten durchgeführt. Die erste Textzeile ist zweistimmig imitatorisch bis zur Kadenz behandelt. Noch vor ihrem Abschluss tritt eine dritte Stimme, der Bass, mit der gleichen Melodie hinzu, während die beiden ersten in freiem Kontrapunkt begleiten. Nach einem abermaligen Abschluss bringen die beiden ersten Stimmen die Melodie verändert und stark koloriert, bis der Bass dieselbe Textzeile zum letzten Male von zwei Stimmen kontrapunktiert wiederholt. In ähnlicher Weise, so nämlich, dass vor Abschluss der Kadenz die neue dritte Stimme mit dem folgenden Melodieglied eintritt, wird für die übrigen Textzeilen das Stück zu Ende geführt.

Auch in der einstimmigen Form der Permutation liegen der Komposition alle die Merkmale zu Grunde, die wir bei Buchner später in derselben Weise angewendet finden.

Hängen diese Bearbeitungen von geistlichen Melodien noch eben durch die Liedmelodie bis zu einem gewissen Grade von der Vokalmusik ab, so stehen die „Fantasien“[1]) bei Kleber bereits ganz auf dem Boden freier instrumentaler Gebilde. Hier sind die Themen selbst frei erfunden. Dabei zeigen diese Fantasien das Wesen einer Art Improvisation. Die Nachahmungen werden häufig durch akkordliche Zwischenspiele unterbrochen.

Dieses akkordliche Spiel bevorzugen aber im höchsten Masse die „Präambala“ oder Orgelvorspiele.[2])

Die Aneinanderreihung konsonanter Klänge in diesen kleinen selbständigen Sätzen finden wir in Kotter's

[1]) *fantasy in fa.* Bl. 56., *fan (tasie) in re* Bl. 119b.

[2]) Sie dienen bei Kleber nicht nur dazu in den rechten „Ton“ vor Beginn des Gesanges hinüberzuleiten, sondern werden auch als Nach- (oder Zwischen-) Spiele gebraucht. Einmal heisst

Tabulatur ebenso, wie bei Kleber ein Gefallen an diesen „Konkordanzen“ deutlich in den Vordergrund tritt.

Am häufigsten werden sie dreistimmig als Wechsel von Dreiklängen und Sextakkorden gebraucht. Ein Muster dieser Gattung ist das Präambalum von Jörg Schapf (Bl. 67 b), das ausschliesslich aus solchen Akkorden besteht. Das Quinten- und Quartenverbot war der Theorie bekannt; namentlich von den Lehrmeistern der Orgelkunst wurde es wiederholt betont. Deshalb werden auch Folgen perfekter Konsonanzen in diesen Akkordfolgen nach Möglichkeit vermieden und nur hin und wieder geschieht das Unglück einer falschen Fortschreitung.[1]

Im vierstimmigen Satz wird hier gern die Quinte oder Oktave verdoppelt, nur im Notfall die Terz; übrigens ist bei der Vierstimmigkeit die eine Stimme gewöhnlich figuriert gestaltet.

Trotz aller harmonischen Auffälligkeit, die in so früher Zeit diesen Stücken zu Grunde liegt, dürfen wir einen ausgesprochenen harmonischen Zweck der Stimmführung gemäss der Theorie jener Zeit unmöglich annehmen. Wir haben da eine Erscheinung, wie sie sich vielleicht aus der Praxis des Orgelspiels, oder aus den beim „Absetzen“ beobachteten Regeln von den Zusammenklängen ergab. Die moderne Dreiklangsharmonie wurde ja von der Praxis entdeckt, ehe die Theorie sie erfand.

In wieweit aber möglicherweise die italienischen „Frottole“ des XV. Jh., die ebenfalls eine solche Aneinanderreihung konsonanter Klänge kennen und bevorzugen, — also wieder die Gesangsmusik, diesen Stil beeinflussten, — diese

---

nämlich ein solches Stück „*finale seu preambalon*“ (Bl. 162 b.); ein anderer den Präambeln gleichartiger Tonsatz wird nur als „*finale*“ (Bl. 68) bezeichnet. Sie wurden also gleichwertig (wo es die Schlusskadenz — siehe unten — zuliess) zur Einleitung und zum Beschluss eines Gesanges gespielt.

[1]) Bei Kleber sind es zumeist verdeckte Folgen von Quinten usw., die auftreten.

Frage will ich hier nur aufwerfen, ohne sie vorläufig beantworten zu können. Denn der umgekehrte Fall, die Einwirkung des Instrumentenspiels in der Kirche auf den Volksgesang ist hier ebenso annehmbar.[1])

Dieses Eindringen akkordlicher Elemente war nun offenbar auch auf die Tonalität der Stücke von starker Wirkung. Es braucht hier kaum daran erinnert zu werden, wie mit der Kenntnis fremder Dreiklänge — etwa dem bekannten As-dur-Dreiklang Schlick's — der Kirchentonlehre und ihrem Einfluss auf die praktische Musik unfehlbar der Boden entzogen werden musste. Der Uebergang von dem ausschliesslichen Gebrauche der Kirchentöne zur unbewussten und schliesslich bewussten Anwendung vom modernen Dur und Moll vollzog sich dabei sehr allmälig und unsicher. In einer solchen Zeit des Tastens, fast kann man sagen der Unklarheit, steht die Instrumentalmusik zu Beginn des XVI. Jh. Die geistliche Gesangsmusik befand sich noch stark unter dem Banne der alten Theorie. Die Kompositionen der grossen Meister des XV. Jh. lebten noch in der Kirche im Volke, unter den Gebildeten; die Theorie der Kirchentonarten selbst konnte noch im XVI. Jh. ihren prägnantesten Ausdruck in musikalischen Schriften finden. Die weltliche Kunst, das Volkslied und die Gesellschaftsmusik begannen dabei von allen Seiten ihren Einfluss zu vernichten. Das weltliche Kunstlied in seinem Streben nach leichter Ausführbarkeit, suchte aus den Kirchentonarten die bequemsten hervor, die dem Können der Sänger am wenigsten Schwierigkeiten in den Weg legen konnten. Es wählte die, welche sich dem Umfange der Stimmen am leichtesten anpassten, wo die accidentiellen Versetzungszeichen dem vom Volksgesange beeinflussten und durch ihn gebildeten Gehöre am nächsten lagen. Dem Volksgesange entsprach auch der

[1]) In ähnlicher Weise darf man wohl von einer Wechselwirkung zwischen der in dieser Art komponierten Orgelmusik und der gleichzeitigen, das akkordliche Element zum Ausdruck bringenden Odenkomposition etc. der Humanisten [in Wien vor allem] reden.

längst allgemeine Gebrauch der reinen Quarte, selbst in Stücken aus der ursprünglich kirchlich-lydischen Tonart; die Sexte einer Tonart wird nach Gutbefinden erniedrigt: und so werden die Kirchentöne in ihrer Charakteristik mehr und mehr verwischt, um allmälig von den modernen Haupttonarten, Dur und Moll, gänzlich verdrängt zu werden. — Es ist nun nach dem Entwicklungsgange der Instrumentalmusik und dem Material, das sie der Gesangsmusik entlehnte. selbstverständlich, dass sie letzterer auch auf diesen angedeuteten Pfaden folgte. Sie hätte dabei vielleicht, von der in der Gesangsmusik gebräuchlichen Transposition einiger Tonarten angeregt, schon damals den Schritt zur Transposition der sich einbürgernden Dur- und Mollskala auf alle Töne der Klaviatur finden können. Allein teils trat die Stimmung der Orgel und der Tasteninstrumente, welche die Zusammenklänge fernerliegender Tonarten verdarb, hindernd in den Weg, teils scheint ein Bedürfnis, nach dieser Richtung hin weiterzugehen, nicht vorgelegen zu haben. So begnügte sich die Orgelmusik mit dem zufälligen Auffinden eines Dreiklangs einer entfernten Tonart, ohne sich über den Wert oder die Folgerungen dieser Entdeckung klar zu werden.

Daneben war natürlich für die kirchliche Übung der Orgelmusik der Gebrauch der Kirchentonarten keineswegs ausgestorben. Deshalb weisen auch die Präambala bei Kleber, die zu rein kirchlichen Gesängen überleiteten, alle Tonarten, wenigstens Schlüsse nach allen Tönen auf.

Aber auch hier überwiegen bereits die in der weltlichen Vokal-Musik gebräuchlichsten Tonarten. Es stehen von den Präambeln: 1 in ut, 4 in re, 1 in mi, 3 in fa, 2 in sol ♮, 4 in sol ♭, 1 in la ♮, 2 in la ♭. Das Verhältnis wird klar werden, wenn wir die Gesammtheit der Tonstücke ins Auge fassen. Von den 116 Sätzen[1]) stehen 9 in ut, 22 in re,

---

[1]) Die zweiten Teile sind, der besonderen Tonart wegen, für sich gezählt.

3 in mi, 24 in fa, 43 in sol, 15 in la. Wenn wir dabei bedenken, dass von den 43 Sätzen auf G 30 versetzte dorische sind (mit wechselnder Sexte e—es), von den 24 auf F 21 die reine Quarte zeigen, also Fdur (versetztes Jonisch, bedeuten, so leuchtet das Überwiegen der Dur- und Molltonalität ein.[1])

Denn auch die übrigen Tonarten halten keineswegs an den durch die alte Theorie bedingten Verhältnissen fest. Dorisch ist meist reines D-moll; in sol und la unterscheidet Kleber zwischen sol und la ♮ (*durum*) und sol und la ♭ (*molle*). In beiden Fällen bezieht sich das ♮ bezw. ♭ auf die Stufe h, sodass in sol die Terz, in la die zweite Tonstufe alteriert erscheint. Es ergiebt sich dabei, dass von den Sätzen auf sol (G) 13 der mixolydischen Tonart angehören, einer Tonart, die durch die Erhöhung des Leitetons in der Kadenz in den meisten Fällen zu Dur (G) neigt.

---

[1]) Bei Kotter (F. IX. 22) sind von den 54 Stücken: 1 Lydisch, 2 Aeolisch, 1 versetztes Phrygisch (nach A), 2 Phrygisch, 2 Dorisch. Die übrigen sind in ungefähr gleichem Verhältnis Stücke in Moll (auf D, G und A) und in Dur (auf C, F und G). Für die Charakteristik der Tonarten Kotter's gilt das Nämliche wie oben für die Kleber's. — Über die Tonarten bei Schlick, Buchner etc. vgl. Paesler S. 90. —

Paesler folgert das Vorkommen aller Tonarten bei Kleber aus dem Lehrzweck der Sammlung (ebenda). Wie schon oben bemerkt wurde, scheint aber namentlich der kirchliche Gebrauch Kleber zur Aufnahme sämmtlicher Tonarten, vor allem zu einer reichen Auswahl derselben in den Präambeln, veranlasst zu haben. — Auch sonst möchte ich einen Lehrzweck kaum betont wissen. Wir haben vielmehr, allem Anschein nach, eine aus Liebhaberzwecken (Ausstattung, Zeitraum der Anfertigung der Sammlung) so reichhaltig zusammengestellte, in der Kirche und im Privatgebrauch benutzte Handschrift vor uns, die Kleber vielleicht zum Unterricht mit heranzog. Gegen einen ausschliesslichen Lehrzweck spricht auch das Fehlen jeder Fingersatzbezeichnung und die Nichtinnehaltung einer Progressivität der Schwierigkeiten. Die Teilung in Manual- und Pedalstücke kann man kaum so auslegen. Sie war einerseits überhaupt für Tasteninstrumente, und die Orgel andererseits gemacht.

Ebenso schwankend erweist sich die Tonart auf la (A). 8 Stücke sind als versetzte Phrygische aufzufassen. Die übrigen gleichen, im Verhältnisse der Tonschritte und in der Kadenz, der Molltonart auf D und G und sind deshalb nur bedingt als Aeolische aufzufassen, da nämlich, wo die Kadenz, wie unten folgt, auf diese Tonart hinweist.

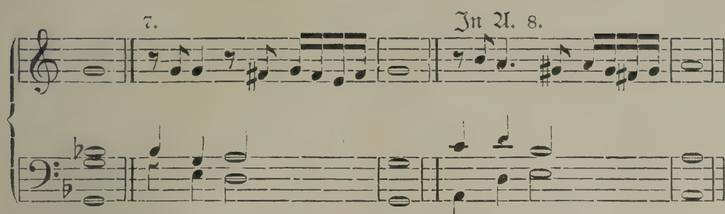
Am reinsten hat sich der dritte (oder der zweite authentische) Kirchenton auf E, wenn auch nur in vereinzelten Fällen, häufiger in der Versetzung nach A erhalten.

Der Charakter der Tonarten wird klar werden, wenn man die hauptsächlichsten Formen der Kadenzen in's Auge fasst. Der gewöhnliche Schluss führt über die Dominante nach der Tonica:

In C. 1. 2.

In F. 3. In D. 4. (♮)

5. In G. 6.



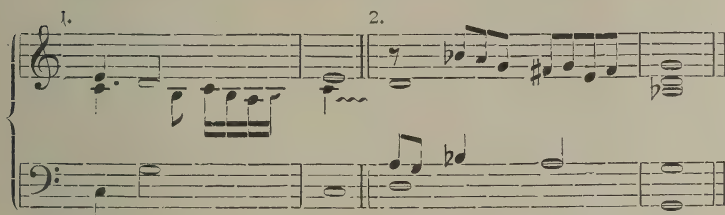
Vor der Dominante steht der tonische Dreiklang oder der Dreiklang auf der Unterterz der Tonart; bisweilen der Unterdominantakkord.[1])

Fast alle Schlüsse benutzen den Vorhalt des Grundtons in der Oberstimme nach der Terz hin, wodurch die in den Unterstimmen liegende Dominantquinte zum Dreiklang ergänzt wird.[2]) Abweichend von dem verbreiteten Gebrauch der Dominante vor dem Grundakkord ist die
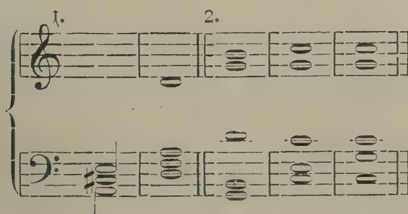
---

[1]) Paesler hat bereits auf den Gebrauch des Dreiklangs bei Schlick, Kleber (Beisp. 2) hingewiesen (S. 91), der auf der erniedrigten Septime der Tonart vor dem Dominantakkord steht und durch den tonischen Dreiklang von diesem getrennt ist.
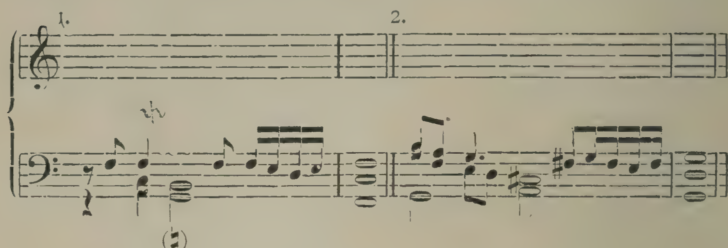
[2]) Ähnlich sind natürlich Schlüsse, wie folgende:



Eine Ausnahme machen einige (seltene) akkordliche Schlüsse:

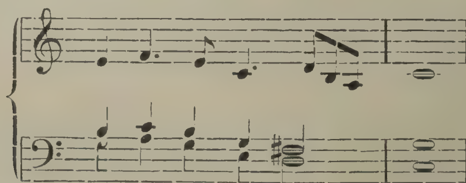


merkwürdige Art der Verwendung einer leiterfremden grossen Terz auf der 2. Stufe der Tonart, unmittelbar vor der Tonica:
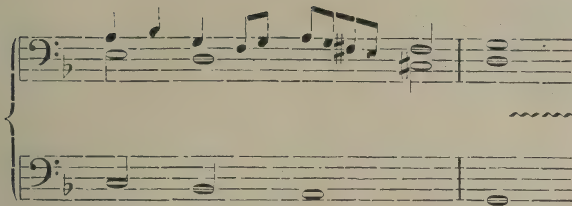


[Die zweite Kadenz entstammt dem Vokaltonsatz von „Ach hülff mich leid“ (Schöffer 1513), das der Orgelbearbeitung bei Kleber notengetreu zu Grunde liegt; natürlich im Vokalsatz ohne die Erhöhungszeichen. Es ist interessant, dass, gemäss dem Orgelsatze, im Gesang die Stelle ebenso ausgeführt sein muss. Man darf, bei der Bestimmtheit der Tabulaturzeichen, nicht an die Möglichkeit eines Septimenakkordes mit fehlendem Grundton denken, der entstünde, wenn man c für cis setzte (fis c a D). Unserem Ohre klänge das allerdings annehmbarer.]

Diese Akkordverbindung, so grausam sie erscheint, findet sich bereits im XV. Jahrh., wo sie uns z. B. im Buxheimer Orgelbuch in Verbindung mit der Landinoschen Schlussformel in ähnlicher Gestalt begegnet. (S. 61 der Publ. von Eitner.)

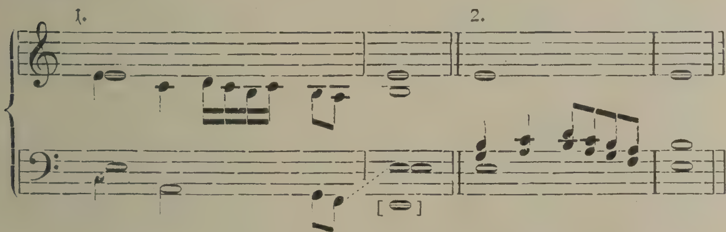


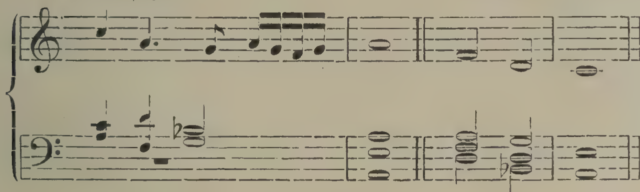
Arnold Schlick wendet diese Tonfolge, wenn auch nur als Trugschluss, einmal in dem Gesang für die Orgel „*da pacem*“ an, in folgender Form:



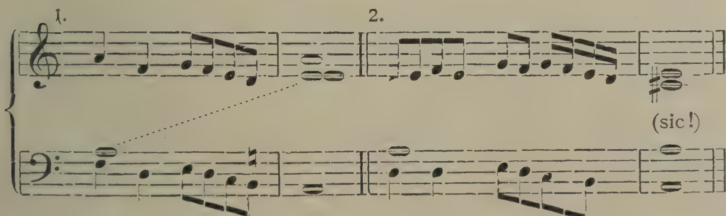
Weitere Kadenzen, welche nicht die Oberdominante vor der Tonica verwenden, sind entweder durch die authentischen Kirchentonarten bedingt, oder zeigen plagalen Character.

Zu den ersteren gehören die Schlüsse der phrygischen Tonart:





Das Aeolische, das im Verlauf des Tonstücks, mitunter auch am Ende desselben, die Dominantkadenz bildet (vgl. oben), bevorzugt ebenso den authentischen Schluss;



Dagegen kommen hier sowohl, wie im Phrygischen auf e und a: plagale Schlüsse (Benutzung der Unterdominante) vor:

1.

2. Jn la ♮ (Aeolisch)

(sic!)

3. Phrygisch versetzt.

und zwar ebenso, wie in folgenden Kadenzen anderer Tonarten, gern nach vorangegangenem Dominantschluss. (Siehe Bspl. 2 oben.)

1.

2.

3.

Namentlich die Präambeln schliessen gern plagal, und zwar, um durch die Vermeidung eines völligen Schlusses im Vorspiel, einen leichteren und ohrgefälligeren Uebergang zum folgenden Stück zu erzielen.

Als Schlussakkord der Orgelsätze ist der Einklang bezw. die Oktave bevorzugt; doch kommen in Verbindung mit dem Grundton auch die Terz oder die Quinte, seltener beide gemeinsam vor. — Im übrigen lassen sich harmonische Eigentümlichkeiten nicht anführen, die auf die Orgelmusik allein Bezug hätten. Es ist kaum nötig hier noch zu wiederholen, dass sich das harmonische Gerüst der Stücke aus angeführten Gründen in völliger Übereinstimmung mit den Vokalsätzen der damaligen Zeit befindet, und auf dieses im Einzelnen einzugehen, dürfte hier kaum am Platze sein.

Um so mehr scheint es sich aber zu verlohnen, zur Kenntnis der Taktverhältnisse in Kleber's Tabulatur, die eigentümliche rhythmische Beziehung, welche die Orgelmusik seiner Zeit mit der Vokalmusik verbindet, in folgendem zu betrachten.

Die Orgelmusik kannte, wenigstens in früher Zeit, — abgesehen von wenigen Ausnahmefällen meist im Verlaufe der Stücke — im Allgemeinen also, eine Vorzeichnung des Taktes, wie wir ja wissen, nicht. Sie schuf mit der äusserlichen Teilung der Takte eine rhythmische Zerlegung der Melodie in gleiche Teile, welche in dieser Weise der Vokalmusik fremd war. Die Vokalmusik kannte zwar den Takt als solchen auch. Allein er war eine variable Grösse. Der Schritt, den die Instrumentalmusik machte, diese Grösse zu einer konstanten, also auch zu einer äusserlich gleichartigen

zu gestalten, war nicht so selbstverständlich, wie es für uns heute den Anschein hat. Wieder kam auch hier die vokale Musik der instrumentalen auf halbem Wege entgegen.

Der weltliche Gesang hatte sich immer mehr für die einzeitige Messung des „Tempus“ [d. h. für die Geltung der Brevis = 1 Schlag (der Hand, des Fusses) unter dem Zeichen ₵, dem „kleinen“ Takt der Theorie] entschieden. Schlick, Lystenius, Herm. Fink, nennen diesen Takt „generalis“ und „vulgaris“. Sie betonen damit seine allgemeine Gebräuchlichkeit im vulgären oder weltlichen Gesang. Dagegen traten die Theoretiker auf, die in der geistlichen Musik noch immer die einzige Richtschnur der Kunstlehre erblicken wollten.[1] Ihnen erschien nur der „grosse“ Takt annehmbar, d. h. die zweizeitige Messung der Brevis.

Liegen nun auch namentlich die theoretischen Streitigkeiten bereits in der Zeit nach der Abfassung der Kleberschen Tabulatur, so sind sie doch der Ausdruck eines musikalischen Bewusstseins, wie es schon im ersten Viertel des XVI. Jh. herrschend war. — Für die instrumentale Musik war nun aus dieser Verschiedenheit der Auffassungen von Wichtigkeit, dass erstens in der vokalen Kunst ein Streben vorhanden war, die drei bekannten Takte (den grossen, kleinen und proportionierten Takt) in einen aufgehen zu lassen, und zweitens, dass die weltliche Musik, der, wie wir sahen, die Orgelmusik die meiste Anregung verdankt, dem „kleinen“ Takt den Vorrang einräumte.

Gegen Ende des XV. Jahrh. scheint sich das Eindringen der schnelleren d. h. der kleineren Taktart in der Vokalmusik auch bei der Orgelmusik bemerkbar gemacht zu haben. Es ist wenigstens merkwürdig, dass das Buxheimer Orgelbuch noch die Brevis durch ein geteiltes Zeichen: den Doppelpunkt, bestimmt, während in späteren Tabulaturen eine einzeitige Messung durch einen Punkt äusserlich an-

---

[1]) Vgl. dazu Paesler, a. a. O. S. 55 ff.

gezeigt und damit eine Verschiebung sämmtlicher Notenwerte zum nächst kleineren vorgenommen zu sein scheint. —

Die Theoretiker des XVI. Jahrh. nun, die sich mit dem „Absetzen" in Tabulatur befassen, erwähnen gar nicht die Möglichkeit selbständiger Komposition für die Orgel. Sie sprechen nur davon, wie man Gesänge in Tabulatur bringen könne und welche Regeln hierbei zu beachten wären.

Dabei gedenken sie einzig des „kleinen" Taktes. So sagt Agricola vom Absetzen:[1])

— — — *„Doch also dass allzeit ein gantzer schlag*
Vom andern abgesondert stehen mag."

Virdung (1511) hält zwar eine Entschuldigung für nötig, dass er seinem Schüler nichts über andere Möglichkeiten der Mensur, nichts vom Modus, von der Prolatio etc. sage, und verweist auf sein umfassendes (verlorenes?) Werk, erklärt aber dann kurz und bündig:

„vnd nym die weil keinen gesang für dich zu tabulieren, dan den welcher de tempore imperfecto ist also bezeichnet. [₵]."

Ein Beweis, dass ein Schüler in der Orgelkunst mit dieser geringen Wissenschaft völlig auskommen konnte! Ebensowenig beachtet Hans v. Constanz in seinem Fundamentbuch das *tempus integrum* (*non diminutum*)[2]). —

In gleicher Weise, wie gegen das „grosse" Zeitmass verhalten sich nun die Theoretiker in der Orgelmusik gegen das ungerade Taktmass so ablehnend, dass sie seiner kaum Erwähnung thun. Sie gehen auffällig kurz darüber hinweg. Luscinius[3]) betrachtet nach der Bemerkung, dass der Gebrauch des *tempus perfectum* ein seltener sei, allein den geraden Takt. Von Virdung hörten wir bereits, dass er nur geradtaktige Stücke für absetzenswert hielt. Auch Hans v. Constanz führt zwar beide Taktarten auf (₵ und Φ),

---

[1]) M. Agricola. Musica instrumentalis 1528.
[2]) Paesler S. 27.
[3]) Musurgia. 1536.

geht aber nach ähnlichen Bemerkungen wie Luscinius zur Erklärung des *tempus imperfectum* über.[1])

Jedoch nicht nur Buchner's Orgeltabulatur sondern auch Klebers's, Kotter's, Schlick's Werke strafen diese achtlosen Behauptungen Lügen.[2]) Der ungerade Takt existirte in der Orgelmusik und zwar in zahlreichen Fällen, die seine Beobachtung von Seiten der Theorie wohl nötig gemacht hätten.

Da man nun nicht annehmen darf, dass gerade Lehrmeistern der Orgelsetzkunst der dreiteilige Takt in Orgelstücken unbekannt geblieben wäre, Luscinius sogar bemerkt, dass eine der bekanntesten und hervorragendsten Orgelkompositionen, nämlich das, übrigens auch bei Kleber vorkommende Lied „Tandernaken“ des Meisters Hofhaimer, den dreiteiligen Takt aufweise: so muss man nach anderen Gründen suchen, welche die Theorie mit der Praxis in solche augenfällige Widersprüche verwickelten.

Es liegen aber offenbar die Ursachen, welche hier von Einfluss waren darin, dass die Theorie, welche die Praxis der Orgelmusik allzu einseitig aus der Vokalmusik entwickelte, sich auf dem Boden einer der Orgelmusik eigentümlichen Erscheinung nicht sicher fühlte.

Sie hatte das Wesen des Verfahrens der Orgelpraktiker beim Intabulieren nach Takten nicht richtig aufgefasst. Dabei kam ihr allerdings zu Gute, dass man in der That bei der Mehrzahl der Fälle, überall da nämlich, wo die Orgelmusik weltliche Gesänge benutzte, mit dem Gebrauch des tempus imperfectum diminutum auskam. So gewann es den Anschein, als sei der „kleine“ Takt der Gesangsmusik mit dem gebräuchlichen Orgeltakt identisch, und gegenüber einer Erscheinung, wie der eines Unterordnens aller Taktarten, auch der dreiteiligen, unter den modernen Instrumentaltakt, ging die Theorie völlig in die Brüche.

---

[1]) S. 27. „*Cum autem perfectionis usus plane sit nullus in hac arte aut exiguus.*“ *Vgl. Paesler.* Abschn. III.

[2]) Von den Orgelwerken des XV. Jahrh., der Herrschaft des 3teiligen Taktes, zu schweigen!

Es darf nicht unerwähnt bleiben, dass z. B. Luscinius dem wahren Sachverhalt wenigstens für den geraden Takt nahekommt, wenn er sagt:

„*Partimur autem quemlibet concentum, qui ex cantu in tabulas transcribendus est in singula tempora*" ...... (und später nach Ablehnung des dreiteiligen Zeitmasses fortfährt:)

„Man teilt nun jede Gesangskomposition, die aus der Vokalmusik in Tabulatur gebracht werden soll, in einzelne Takte" ....

„*Imperfectum ergo tempus est, quod ex aequo in duo partia resolvitur*" ....

„Nun heisst aber „gerades Zeitmass" dasjenige, das zu gleichen Teilen zweiteilig gemessen wird." ....

„*Partes in quas primo tempus resolvitur sunt duae semibreves in cantu.*"

„Die Teile, in die der Takt zuerst zerlegt wird, sind zwei Semibreven der Gesangsmusik".

Er beobachtet demnach, ohne auf die Messung der Brevis einzugehen, die Teilung des Taktes nach Semibreven, nimmt also letztere als Maasszahl an, während die Gesangstheoretiker den Takt nach der Länge der Brevis verschiedenartig gemessen hatten.

Mit dem neuen Takt hat der alte „tactus", der „Schlag", aufgehört die Maasszahl des Taktes zu sein, und die Semibrevis des dreiteiligen Taktes hat nunmehr dieselbe Dauer, wie die des zweiteiligen Taktes, eine Auffassung des Taktes, die mutatis mutandis, die moderne bis auf den heutigen Tag geblieben ist.

Zur Verdunkelung dieser, der Praxis halb unbewussten, der Theorie unklaren Sachlage trug es bei, wenn vereinzelt noch bei den Orgelmeistern das Zeichen für den grossen Takt auftritt (d. h. im tempus imperfectum scheint es kaum der Fall gewesen zu sein), Kotter sogar einigemale in seiner Tabulatur den Modus minor imperfectus durch einen Takt. der zwei Breven umfasst, zum Ausdruck bringt. Kleber

ist konsequenter. Wie im allgemeinen ist der Tripeltakt unbezeichnet, beim Uebergang vom geraden zum ungeraden Takt schreibt er eine 3 vor die Stimmen[1]); demgegenüber bezeichnet dann ein ϕ den Allabrevetakt[2]). Schlick kennt die Bezeichnung $^2/_3$ und $^6/_3$ (Proportia dupla = Allabreve) und ϕ. Bei Kotter geht einmal[3]) ein nicht bezeichneter dreiteiliger Satz in das Zeitmass ϕ über. Dieses Zeichen bedeutet also auch hier, wie bei Kleber und Schlick das Allabreve-Maass, während dann der vorangehende Satz in dem gewöhnlichen Haupttaktmaass zu denken ist. - -

Mit einer Schwierigkeit aber hatte der neue Takt zu kämpfen, die namentlich bei den Bearbeitungen von Vokalsätzen zu Tage trat. Nicht jede Vokalkomposition im geraden Takte liess sich in gleiche Teile, die alle durch zwei Semibreven messbar waren, zerschlagen. Daher entstehen denn die vielen Halbtakte in der Orgelmusik, die ein für unsere Begriffe unrhythmisches Gefühl erzeugen, aber der rhytmisch freieren Musik jener Zeit näher gelegen haben müssen.

Auch freiwillig wurde bei Bearbeitungen, wie man an verschiedenen Stellen beobachten kann, durch Einschiebung eines instrumentalmässigen Laufes, die rhythmische Gliederung gegen den Originalsatz verschoben, doch richtete man sich so ein, dass man, um im Schluss wieder mit dem Original übereinzustimmen, durch ein abermaliges Einschiebsel, oder durch eine gelegentliche Verkürzung, die Verschiebung ausglich. —

Dagegen scheint der moderne Takt, vielleicht sogar die äussere Takteinteilung, ein Moment betont zu haben, das der älteren Musik ferner lag, die moderne dagegen seither in ihrer ganzen Gestaltung unendlich beeinflusst hat: die rhythmische Periodisierung. Zum ersten Mal in der

[1]) Beim Übergang fehlt auch wohl die Vorzeichnung. (Im ersten Preambalon in ut).

[2]) Den Übergang vom dreiteiligen zum geraden Takt bezeichnet ein Ȼ.

[3]) In Eia Ergo. Bl. 42b.

Musik tritt in den freigestalteten, kleinen Orgelstücken, den Praeambeln u. s. w., der Sinn für die musikalische Satzgliederung deutlich hervor. Zwar hat sich die moderne achttaktige Melodie noch nicht herausgebildet, aber das Korrespondieren zweier Takte mit einer gleichartigen Periode, sogar eine Art echoartige Beantwortung einzelner Phrasen in transponierter Lage kommen vor.

Das scheint mir ein Moment von nicht zu unterschätzender aesthetischer Bedeutung zu sein.

Im Übrigen will ich mich hier enthalten, das sei zum Schlusse dieses Abschnittes bemerkt, eine aesthetische Würdigung der Orgelsätze in den Vordergrund treten zu lassen.

Da wir uns mit einer Musik beschäftigt haben, die ihrem geistigen Inhalt nach meist bereits gewonnene Fakta benutzt, im Grunde wenig Selbständiges leistet, so liegt in der Beobachtung dieses Umstandes eine aesthetische Würdigung schon an sich. Bemerkungen, welche die Orgelmusik des beginnenden XVI. Jahrhunderts in einen Vergleich zu unserem heutigen Schönheitsgefühl setzen können, scheinen mir nur gefährlicher Natur zu sein.

Um so wichtiger sind die musik-entwicklungsgeschichtlichen Ergebnisse und Betrachtungen, die sich an Kleber's Sammlung knüpfen und vielleicht noch knüpfen lassen.

Wenn wir rückschauend unsere Betrachtungen zusammenfassen, so müssen wir an die Spitze der geschichtlichen Würdigung einer Erscheinung, wie der Kleber's, setzen, dass wir es in erster Reihe nicht mit einem Komponisten, nicht mit einer Individualität zu thun haben, deren Schaffen auf die Musik von Einfluss gewesen ist. Kleber's uns überkommene handschriftliche Tabulatur ist ein Sammelwerk und als solches der Ausdruck des Kunstschaffens einer Allgemeinheit, einer ganzen Zeit und einer Gegend. Um so höher ist der Umstand zu schätzen, dass wir in ihr nicht die zufällige, aus Laune oder Gelegenheit entstandene Leistung eines Durchschnittsmenschen

vor uns haben, die doch nur in beschränktem Maasse einen Einblick in die Kunstthätigkeit einer Zeit gewähren könnte. Es war ein gütiger Zufall, der das Werk eines Mannes aus den Zeitenstürmen rettete, den eigentümliche Umstände zum berufenen Sammler zeitgenössischer Kunst gemacht haben. Diese Umstände waren, wie wir sahen, seine musikalische Erziehung, sein Verkehr mit bedeutenden Orgelmeistern und seine Ämter an einflussreichen Stellen.

Kleber's eigene, nicht genau abzugrenzende Produktion tritt hinter diesen Momenten, die, wie wir sagen dürfen, in gewissem Sinne eine kulturgeschichtliche Mission erfüllen, etwas zurück. Das, was wir an dieser selbständigen Produktion erkennen müssen, nämlich eine orgelmässige Umbildung von vokalen Sätzen, die sogenannte Koloratur, ist auch mehr der Ausfluss einer allgemeinen Musikpraxis, als der einer individuellen Gestaltungskraft. Diese koloristische Manier dürfen wir aber vom rein musikalischen Standpunkt gewiss, vom kulturhistorischen jedoch kaum allzu gering anschlagen. Die Kunst giebt in ihrer Entwicklung keine einmal erreichte Thatsache, kein gewonnenes Ergebnis gänzlich wieder auf; und so dürfen wir in der Diminution, in der Koloratur jener Zeit schon die Hinweise auf die später sich bildende glänzende Kontrapunktik der Orgelkunst, sowie den Sinn für ornamentale Gestaltung, der ihr auch in der Zeit ihrer höchsten Blüte eigen war, erblicken. —

V. Der Inhalt der Tabulatur.

In diesem letzten Abschnitt meiner Untersuchung gebe ich das Verzeichnis der Kleber'schen Orgelsätze in der Reihenfolge des Inhalts in der Sammlung, und nach dem (abweichenden) Index (Vgl. S. 9). Die im Index fehlenden Orgelsätze, Bemerkungen u. s. w. sind in eckige Klammern gesetzt. Die eingeklammerten Zahlen bedeuten — wo das

nicht schon von Kleber angegeben ist — die Stimmenzahl der Sätze. Die chronologischen Angaben sind nur soweit berüksichtigt, als sie zu den Autoren der Sätze in Beziehung stehen. Die übrigen sind nicht wiederholt (vgl. S. 7). Die Zählung der Stücke ist neu hinzugefügt.

Bei den Anmerkungen ist hauptsächlich auf die Feststellung von benutzten Vokalsätzen, oder auf die Identität der Kleber'schen Stücke mit anderen Orgelsätzen, die dann den Schluss einer gemeinsamen vokalen Quelle zulässt, Rücksicht genommen. Deshalb sind bibliographische Notizen über bekanntere Melodien allein, als für den Zweck der Untersuchung unwichtig fortgelassen worden.

[An Stelle eines Vergleiches mit den Petrucci'schen Drucken — der dem Verfasser leider nicht möglich war — die aber eine Identität mit einer ganzen Reihe von Orgelsätzen vermuten lassen, muss ein blosser Hinweis auf das Verzeichniss der *Petrucci'schen* Sammlungen bei *Vernarecci, Ott. De' Petrucci, Bologna, 2. Aufl. 1882,* vorläufig genügen.[1])]

Zunächst folgen hier noch einige Angaben über die in unserer Sammlung namentlich vermerkten Verfasser der Orgelsätze. Eine sichere Scheidung zwischen Komponisten der Vokalsätze und Bearbeitern für die Orgel wird sich nur da mit Sicherheit vornehmen lassen, wo bei einem Stück zwei Namen angegeben sind. Bei folgenden Tonsetzern lässt ein anderer noch zugefügter Name eines Bearbeiters auf ihre Autorschaft des Vokalsatzes schliessen: bei Anton Brumel (No. 35 des folgenden Verzeichnisses), bei Heinrich Isaac (No. 96) und bei dem Monogrammisten A. E. (No. 86). [V. S. steht einmal in der Mitte eines von Conrad v. Speier bearbeiteten Satzes (No. 38), das andere Mal mit Jörg Schapf (No. 47) zusammen. Hier ist Autorschaft oder Bearbeitung nicht ganz sicher.] Buchner wird von Kleber selbst zu den Koloristen gezählt, und weiter ergeben sich Kotter und

---

[1]) Diese Hinweise auf die mutmasslichen Quellen, deren Identität mit den angeführten Tonsätzen noch nicht festgestellt ist, sind in den Anmerkungen cursiv gedruckt.

der Monogrammist H. B., die neben den Komponistennamen vermerkt sind, als Bearbeiter für die Orgel. Zu den letzteren gehören ihrer sonstigen Thätigkeit als Organisten nach zu urteilen, auch wohl Luscinius und der bereits erwähnte Conrad v. Speier, ebenso wie der anonyme Organist von Mariazell (No. 111). Hingegen darf man bei den Liedkomponisten Senfl, Fink, und bei Josquin die Autorschaft der Vokalsätze mit ziemlicher Sicherheit voraussetzen.

Aus dem Vergleich mit der Kotter'schen Handschrift (vgl. No. 56 dieses Verz.) geht mit Sicherheit hervor, dass P. H. als Paulus Hofhaimer anzunehmen ist, und ebenso dürfte, wenn die handschriftliche Bezeichnung: Joh. Buchner bei dem Liede „Mein Mütterlein“ (No. 38 bei Formschneider, Nürnberg, Exemplar: Universitätsbibl. in Jena) der Wahrheit entspricht, die Paesler'sche Annahme (S. 3 Anm. 4) in H. P. bei Kleber „Hans Buchner“ zu sehen, völlig zu Recht bestehen. Dagegen ist mir seine und Ritter's Vermutung „H. B.“ sei bei Kleber ebenso wie J. P. und H. P., Hans Buchner zu lesen, zum mindesten zweifelhaft. Kleber nennt ausführlich ein von Buchner koloriertes Stück: „*coloratum a magistro Johanne Puochner*“ und schreibt also auch sonst immer H. **P.** und J. **P.** Bei aller Gleichgiltigkeit seiner Zeit gegen Schreibweisen wird er kaum, als Süddeutscher, den harten Anlaut des bekannten Namens in den weichen verändert haben. Vielmehr scheint der Monogrammist H. B. bei Kleber eine besondere Persönlichkeit gewesen zu sein. Vielleicht — das sei hier als Vermutung mit aller Vorsicht ausgesprochen — ein anderer „Buchner“, der jüngere, der 1512 in einem Revers „**Hans Buchner**“ genannt wird (vgl. Ernst v. Werra in „kirchenmusik. Jahrbuch“ von F. X. Haberl, Regensburg 1895. S. 90). Da dieses aber der berühmte war, wären dann die Tonsätze, die mit P. bezeichnet sind, von dem älteren komponiert. — Die Folgezeit scheint überhaupt die beiden Buchner zusammengeworfen und verwechselt zu haben.

Sequuntur nunc carmina manualiter. etiam preambala. et primo in ut. (*Im Index:* Sequitur inuentarium seu registrum. et primo sequuntur carmina manualiter.)

1. Preambalum in ut (3) Bl. 1.
2. Ach brecht die zyt (3) (*Im Index darnach:* fruintlichen grů̊s, *dick rot unterstrichen*) Bl. 2 b.
3. Vf diser erd. (3) Bl. 3 b.
[4. Preambalum in re (4)] Bl. 4 b.
5. Ach hilf mich laid. in re [manualiter] (3) Bl. 5.
[6. Preambalum. In mi (4)] Bl. 7 b.
7. Fortuna in mi (4) (*Im Index darauf:* „Fan. me. w. in fa. post ultimum tandernacken". *Die Fantasie steht an dem bez. Ort im Inhalt.*) Bl. 8.
8. Philephos aves. quatuor [vocum. In fa. H. P.] Bl. 10.
9. Preambalum in Sol ♮ dur (4) [M] Bl. 14.
10. Aliud preambalum. in sol b-moll (4) Bl. 14.
11. Carmen in sol (3) Bl. 14 b.

---

5) Vgl. R. v. Liliencron, Das deutsche Leben im Volkslied um 1530, Stuttgart, 1884. S. 167. No. 51. — Siehe auch No. 65, 104 dieses Verz. Der hier vorliegende Tonsatz ist mit dem Tonsatz der Buchnerschen Bearbeitung bei Kotter (J. B.) Fol. 75 übereinstimmend.

7) Der Tonsatz ist derselbe wie der No. 88 der trium vocum cantiones centum, 1538, bei Formschneider*), Noribergae von Isaac. Es liegt also eine gemeinsame Quelle vor. Die Melodie ist „Fortuna desperata". Vgl. S. 49 dieser Abh. *(Quelle (?) Petrucci, Canti C. 1503. Fol. 127 à 4.)* Tonsatz identisch mit geringen Koloraturabweichungen mit dem: fortuna in mi. Kotter Fol. 45.

Fan me. w.? Bei No. 36 heisst der Satz nur: Fantasy.

*) Exemplar auf der Universitätsbibl. in Jena.

8) Im Index: philophos aves. Also offenbar ein verderbtes Wort. Vielleicht aus „Philomelas aves", das einen Sinn ergäbe. „Philomela" als Liedanfang: Attaignant 1529. Fol. 3. Vgl.: Eitner, Bibliographie der Musiksammelwerke d. XVI. u. XVII. Jh. Berl. 1877. S. 345.

11) Ueber die Bezeichnung „Carmen" siehe S. 9, 41, 49. Dieselbe auch vielfach bei Kotter.

12. Quos omnes. In la. (3) Bl. 16.
13. Tanndernack. In la. (3) Bl. 17_b.
14. Fortuna de grande. (3) Bl. 20.
15. Ales regres. In fa. (3) Bl. 21.
16. In fide recta [Spe firma. charitate perfecta] (3) Bl. 23.
17. Was ich durch glück. In sol b. (3) Bl. 24.
[18. cursus manuale superascendens (1. *am Schluss* 3.) Bl. 25_b.

Hier folgt der Text von „ein frewlich wesen". Bl. 26_b.

19. [Ain] frewlich wesen. In sol (3) Bl. 27.
20. [A. f. w. M. O. N.] fr. we. in re. (3) Bl. 28_b.

---

13. Der Tonsatz ist bis auf zwei angefügte Takte und geringe Koloraturabweichungen derselbe, wie der eines mit „Pauli Hofhaimer" bezeichneten Stückes Fol. 24_b. (Andernack) bei Kotter. Ausserdem ist die Bearbeitung frei, aber die Vorlage noch deutlich erkennen lassend, einem Tonsatz nachgebildet, der die Quelle eines, bei Formschneider 1538 (siehe oben), No. 7 handschriftlich Hayne (von Gizeghem) zuerteilten Vokalsatzes bildet. Ist das richtig, so ist Hofhaimer der Bearbeiter des Gizeghem'schen Satzes. *[Oder aber die gemeinsame Quelle ist: Tandernacken. Petrucci, Canti C. 1503 Fol. 145 à 3 (von Alex. Agricola). Fol. 153 à 3 (von Lapicida). — 1501 Fol. 74 à 3 (von Obrecht).*

14. *Im Index:* Fortuna dum grand. Identisch (geringe Koloraturabweichungen, Stimmen im Anfang verschoben) mit Kotter Fol. 18. von Josquin (*Odhecaton, 1501 Fol. 80 à 3. Josquin: Fortuna dum grand tempo).*

15. *Siehe Odh. 1501 Fol. 53 à 3, Agricola. Fol. 62 à 4, Hayne.*

17. Durch Vergleich mit dem identischen Tonsatz bei Kotter Fol. 6 von Hofhaimer (P. H. C = Paulus Hofhaimer composuit).

19. Bei Kotter Fol. 21. Die ersten 5 Takte stimmen mit Kotter nicht überein, nachher ist der Tonsatz derselbe. Fol. 69 ist derselbe Tonsatz bei Kleber anders koloriert und nach D transponiert, mit P. H. (Paulus Hofhaimer) bezeichnet. (Hofhaimer ist der Komponist oder Kolorist?)

20. A. f. w. (fr. we.) = ain frölich wesen. M. O. N. = Magister Othmarus Nachtigall. Vgl. zu „ein frölich wesen": *En vroelic Canti C. 1503 Fol. 131 à 4.* und S. 11 der Abh.

21. La spania [In re] (3) Bl. 29_b.
22. [Carmen italicum] Le mit le ior. in sol ♮ (3) Bl. 31.
23a. Forsseulement. In la ♮ (3) Bl. 32_b.
[b. 2ª· pars forseulement (3)]
24. Ach iupiter. In ut [manualiter. *am Ende* A. T. E. *als Monogramm*] (3) Bl. 34.
25. Zart schene fraw. In sol. [A. L. B.] (3) Bl. 35_b.
26. Mein hertz hat [sich mit lieb verpflicht] (3) Bl. 36.
27. Sie sumpsero. In ut [manualiter 105 tempora] (3) Bl. 37.
28. Tandernack. Anto. brumel. la [112 tempora] (3) Bl. 39_b.
29. Tota pulchra es. in la. (3) Bl. 42_b.
30. Mente tota. [In sol] 4or [manualiter] Bl. 44 (4).
31. Zart schene fraw. Im discant [der tenor. HB. 1520] in sol b. [trium] Bl. 47_b.
32. Illetadum bonum 4or Bl. 48_b.

---

21. *Petrucci: Canti C. 1503 à 3, Fol. 148.* —
22. Siehe S. 36. 49.
23. Über das Lied „forseulement" vgl. Ambros. V. Beispielsamml. von O. Kade. 2. Aufl. 1889, Leipzig. S. XIX. Der Tonsatz bei Kleber ist mit den mir bekannten nicht identisch.
24. Die Melodie im Tenor ist dieselbe (Quarte tiefer) wie bei A. v. Aich 1519. Fol 40.
25. Tonsatz identisch mit No. 40 bei Schoeffer 1513. (Siehe S. 45 d. Abh.)
26. Koloriert nach dem Tonsatz (4stimmig) bei Öglin 1512. No. 20 (Forster I. 1543. No. 78).
27. Tonsatz identisch (stark koloriert) mit dem Tonsatz in G von Jac. Obrecht. No. 12 bei Formschneider 1538. *[Gemeinsame Quelle?: Petrucci, Canti B. numero cinquanta 1501 à 3, Fol. 42, Obrecht].*
28. Vgl. No. 13.
29. Siehe Eitner, (a. a. O.) S. 356. (NB. daselbst zu ergänzen: Tota pulchra es amica mea. No. 90 bei Formschneider, 1538.) identisch mit dem Tonsatz bei Kotter Fol. 47, auch dieselbe Bearbeit.
30. Eitner, (a. a. O.) S. 336.
31. Vgl. No. 25.
32. Illeta = unfroh?

33. Lalabe in vt. [manualiter] Bl. 49_{b}. (3).
34. Genefaypluis. Bl. 51. (3).
35. Tan[n]dernack. melior [Anton. brim(el). coll. etc. a magistro Jo. puochner] (3) Bl. 52_{b}.
36. Fantasy in fa. (3) Bl. 56.
37. Pleni sunt celi [1521] (3) Bl. 58_{b}.
38. Carmen in. sol. [*J. Text ohne Ueberschrift:* V. S. de ůl. etc.] (3) Bl. 59_{b}.

(37–38: Org. von Spyr. m. conrat.)

39. [La spania in re] *[darüber:]* Spanioler [novus]. In re [HB. 1520] (3) Bl. 60_{b}.
40. Jesuis amie. in sol [♯] (3) Bl. 62.
41. Vrsprung der lieb. In re (3) Bl. 62_{b}.
42. Fortuna in vt. trium manualiter [HB.] Bl. 63_{b}.
43. Pre[ambalon] in re (*Im Index:* et in Fol. V. S.) Bl. 65. (4).
[44. Preambalum in sol. V. S.] (4) Bl. 65_{b}.
[45. In fa] (1 *mit vierst. Akkord.*) Bl. 66.
46. Zucht eer vnd lob. manualiter [V. S.] (3) Bl. 66_{b}.
47. Preambalon. In fa [manualiter]. V. S. [M. Jörg. Schapf †] (3) Bl. 67_{b}.

---

33. *? E la la la à 4. Brumel Fol. 30 der Canti B 1501.*
34. *Je ne fay plus 1501 Odh. Fol. 10. à 5.*
39. Siehe das (nicht identische!) „Spanioler“ von Kotter, bei ihm selbst Fol. 42_{b}. — Vgl. No. 21.
40. *Fol. 14 der Canti B. 1501. „Jesuis amie du forier“. à 4.*
41. Melodie bei Arnt v. Aich 1519 Fol. 22.
46. Tonsatz identisch mit dem Hofhaimer's bei Oeglin 1512, No. 39.
47. Neben dem Namen des offenbar nicht lange vor, oder während der Abfassungszeit der Kleber'schen Sammlung verstorbenen Komponisten steht ausser dem Totenkreuz noch das Kalenderzeichen der Venus ♀, das man als Zeichen der Vermählung verwendete, neben einem D. [Georg Schapf vermählt mit D.] Schapf war also, wie aus solchen Angaben hervorgeht, ein intimer Freund Kleber's. Vielleicht ist dieser Schapf mit Georg Scharpf identisch, der im Jahre 1509 am Hofe in Stuttgart Organist war. (Vgl. Josef Sittard, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württenbergischen Hofe. Stuttgart. 1890. I. Band, S. 6.)

48. Finale in sol ♭ (3) Bl. 68.
49. In la ♮ preamb[alon]. (3) Bl. 68 b.
[50. Aliud preambalon in la b.] (3) Bl. 69.
51. [Ain] frewlich wesen. In re [manualiter] P. H. (3) Bl. 69.

[Sequuntur carmina] pedaliter.

52. Tota pulchra es. Trium. In Sol ♭. Bl. 70 b.
53. Preamb. In fa. Quatuor. Bl. 71 b.
54. Sancta Maria. Trium in fa. [Tenor in discantu] Bl. 72.
55. Pream. In Sol ♭ moll. Quatuor. Bl. 73 b.
56. Alde mit laid. In Sol ♭. Quatuor. [P. H.] Bl. 74 b.
57. Ecce tu pulchra. In Sol Quinque [uocum.] *[davor:* Sequuntur nunc pedaliter Mutetas]. Bl. 75.
58. Stella maris. In Re. Quatuor [pedaliter]. Bl. 78 b.
59. Aue maria. In Vt. Quatuor. Bl. 81 b.
60. Descendi in ortum. In fa. Quatuor. [in ortum nücum] Bl. 86.
61. Nisi tu domine [seruabis nos]. In Sol. Quatuor. Bl. 88 b.
62. Arg ntum et aurum. In sol 4or. Bl. 89 b.
63. Argentum et aurum — In Sol b. Quatuor. Bl. 92 b.
64. H. Isaac argentum — In Sol b. Quatuor. Bl. 93 b.
65. Ach hilf mich laid — In Sol b. Quatuor. Bl. 94 b.

---

51. Vgl. No. 19 u. 20.
52. Siehe No. 29. — Derselbe Tonsatz liegt zu Grunde, mit abweichender Bearbeitung.
56. Dieser vierstimmige Tonsatz stimmt mit dem ziemlich abweichend kolorierten, dreistimmigen bei Kotter Fol. 42 von P. Hofhaimer überein. — Ausserdem ist er derselbe wie No. 18 bei Oeglin, 1512.
60. Siehe Eitner. (a. a. O.) S. 311. nücum (?) = mecum.
61. Tonsatz identisch mit Oeglin, 1512 No. 49.
62. Im Inhalt neben der ersten Zeile ein Wappen (Zwei Sterne im grünen Feld über einem Stern im gelben), darüber das Kalenderzeichen wie bei No. 47.
65. Siehe auch No. 5. — Tonsatz hier derselbe wie No. 1, Schoeffer 1513.

66. Troplos secret. Bl. 96b.
67. Inter natos mulierum. In Re. Quinque uocum [Josquin] [*N.B:* Hodie scietis. 1519 *durchstrichen* und „non“ *dabeigeschr.*] Bl. 98.
[68. In re preambalon.] (4) Bl. 100b.
69. Maria zart. (4) Bl. 101.
70. Hodie mecum cras tecum [1515. J. P.] — In Re Quatuor. Bl. 102b.
71. Te matrem dei. [F. M. L. P.] — In Re Quatuor. Bl. 103b.
72.*) Adie mezamours. Quatuor. [In sol] Bl. 104b.
73. Frew. wesen. Quatuor. [In Sol] Bl. 105b.
[74. Zwischen berg vnd tiefen tal. In sol. HB] (4) Bl. 107.
75. [X Bot] Decem precepta. [In Sol] Trium. (ist 4stimmig!) Bl. 108.
[Sequitur trium in sol non colloratum]
[76. X. D. P. T.] Bl. 109.
77. Lo torlidore [1520. D. R.] Quatuor. Bl. 109b.
78. In paciencia [vestra] [M. Othmarus nachtgall. 1516 *darüber*: Luscinii 1516] In sol (3) Bl. 113.
79. Alabatha nide (3) Bl. 114.

*) (No. 72-- 82 sind im Index durch Klammern verbunden: in sol.)

---

66. Im Index: Troplus secret.
68. Wahrscheinlich von Kotter. (Siehe S. 44 d. Abh.)
69. Melodie dieselbe wie in dem Tonsatz „Maria zart“ bei Schlick, (Tabulaturen etc.) 1512.
72. Melodie wie in dem Josquinschen Liede aus dem Codice Membranaico O. V. 208. S. 106 der Casanatenensis in Rom. (Vgl. Kade, Beispielsamml. No. 17) — *Vergl. Odh. 1501. Fol. 16, à 5 von Josquin.* —
74. Vgl. Erk-Böhme 2. S. 224 f. — Tonsatz mit dem von H. Isaak bei Oeglin, 1512, No. 3, identisch.
75, 76. Die zehn Gebote; — (Dies sind die heiligen zehn Gebot.) · Melodie abweichend von den bei Erk-Böhme 3, S. 712 mitgetheilten. — Die Buchstaben (No. 76) sind wohl die der Silbeu in „decem praecepta“.
78. Im Text: pacientia.
79. Im Text: Alabatalia: *(A la bataille.)*

80. Mein müterlin [H. P.] (3) Bl. 115_b.
81. Die brünnle [P. H.] (3) Bl. 117_b.
82. Fraw bin ich dein. [Am Schluss: 1520. A. T. D. Card. Sal. etc.] (3) Bl. 118_b.
83. Fan. In re (3) Bl. 119_b.
84. Recordare tenor in bassu [H. P.] [2ª pars: Ab hac familia] Bl. 120_b.
85. Recordare tenor in discantu [P. H.] [2ª pars *wie 84.*] Bl. 124_b.
86. Fruintlich vnd milt [zart raines bildt. *Darüber:* A. E. *darunter:* H. B. 22.] Bl. 128.

} In re trium.

87.*) Sancta maria [stand vns bei an unserm letzsten ende. HB. in fa] (3) Bl. 129_b.
88. Fortuna Quatuor. Bl. 132.
89. Fortuna Trium Tenor in Bassu. [m. o. n. tenor pedaliter. trium. in fa] Bl. 133_b.
90. Fortuna Trium. [HB. Tenor in Basso] Bl. 135_b.
91. Kum hailger gaist. Trium [tenor in discantu] Bl. 137.
92. O sanctissima [H. Isaac. in fa. *unter der Ueberschr.* HB.] Bl. 138_b.
93. Zucht eer vnd lob [in fa] Bl. 139_b.

} Trium

*) No. 87—96 im Index: in fa.

---

80. Identisch mit dem Tonsatz No. 38 bei Formschneider, 1538. Über „Mein müterlin" siehe weiteres Erk-Böhme 2. S. 645, wo auch Kleber citiert ist.

81. Im Text vor No. 80. — Erk-Böhme 2. S. 247; dort ist die Melodie nach Kleber als der ältesten Quelle citiert.

84. u. 85. ist im Text der Tenor der Melodie in Choralnoten daneben geschrieben, ebenso wie bei No. 90. — Vgl. Eitner (a. a. O.) S. 171 u. 638.

86. Nicht mit dem Isaak'schen Tonsatz No. 33 bei Oeglin 1533 (Ott 1544 No. 72) identisch.

89. m. o. n. = Magister O. Nachtigall.

91. Melodie wie bei Joh. Ott. 1533. No. 9. Anderer Tonsatz.

93. Ganz identisch mit der Bearbeitung bei Kotter Fol. 69, von P. Hofhaimer. (Vgl. auch No. 46.)

94. Mein ainigs a. [HB] Bl. 140b.
95. Bergerete [in fa] Bl. 141b.
96. Frater Conrad [H. Isaac. in fa. *am Schluss:* Org. fryburgensis] Bl. 142b.

} Quatuor

97. Pream. In sol b. [HB] Bl. 143b.
98. Tous lens regres [*Am Schluss:* Fryburgensis Org. 1521] Bl. 144.
99. In meinem sinn. Trium in Re. [H. Isaac] Bl. 145b.

} In Sol Quatuor

100. In meinem sinn. Trium in Re [H. Finck] Bl. 147.
101. Ich stůnd an einem morgen [Ludwicus Senfli In Re Trium] Bl. 148b.
102. Preamb. in la 4or. Bl. 150b. [Sequitur Maria zart. fuga optima. quatuor vocum HB. 1520]
103. Maria zart. per fugas [105 tempora] Bl. 151b.
104. Ach hilf mich laid [Tenor in discantu] Bl. 154.

} In la Quatuor

105. Aue sanctissima. In mi Quatuor. 2 partes [2a pars Ora pro me] Bl. 155b.
106. Es gieng ain mann. *[Text siehe Seite 10 d. Abh.]* Quatuor in Ut. Bl. 158b.

---

94. Bearbeitung ähnlich nach demselben Tonsatz wie Kotter, Fol. 12b. Derselbe Tonsatz: Forster I. 1549, No. 29 von P. Hofhaimer.
95. *„Bergerette sauoyene" Odh. 1501, Fol. 12. Josquin. à 5. „Berzeretta Sauoyena" Canti C. 1503. Fol. 59. à 4.*
96. Melodie im Berliner Liederbuch. vgl. Eitner, Das deutsche Lied des XV. u. XVI. Jh. II. Bnd. Berlin. 1880. S. 171.
98. *Vgl. Canti C. 1503. Fol. 165 à 3.*
99. Bei Kotter Fol. 22b. dreist. verschiedene Bearbeitung desselben Tonsatzes. (Bei Kotter ist auch Isac genannt.)
101. Tonsatz identisch mit dem eine Quinte höheren Tonsatz No. 95 bei Formschneider 1538.
105. S. Eitner, (a. a. O.) S. 303.
106. Vg. S. 10 der Abh.

107. Ich seuftz vnd klag. In Sol Bl. 159. } Trium
108. Erst wais ich. In Sol [. . . . . wz die liebe ist etc.] Bl. 160. } Trium
109. Wa ich mit lyb. In fa Trium. Bl. 160_{b}.
110. Ain ieder hat sein aigen lust. In la. Quinque. Bl. 161_{b}.
[111. Finale in re seu preambalon. O. Zellio Marie] Bl. 162_{b}.
112. Dien[t] quant straye. In Sol Quatuor [vocum Muteta] Bl. 163_{b}.
[Alde mit laid ich von dir schaid (4) *Siehe* No. 56.] Bl. 166.

---

108. Tonsatz identisch mit No. 56 der Tricinia v. Rhau. 1542. von P. Hofheimer.

112. *? „Dio lo sa quanto me strano“ vielleicht verwandt mit unserm Liede (vgl. Libro quarto der Strambotti, ode, frottole etc. 1505, Petrucci. No. 66.)*

Herrn Prof. Dr. Fleischer in Berlin, der mich zu meiner Arbeit angeregt und ihren Verlauf gefördert hat, Herrn Pfarrer Dr. Bossert in Nabern und Herrn Archivrat Dr. Pfaff in Esslingen, die mich bei meinen Untersuchungen in ausserordentlicher Weise unterstützten, besonders aber auch Herrn Oberbibliothekar Dr. A. Kopfermann in Berlin für sein unermüdliches und liebenswürdigstes Entgegenkommen bin ich zu wärmstem Danke verpflichtet.

Thesen.

I.

Zwischen Clarinen und Trompeten hat im XVIII. Jahrhundert ein sachlicher Unterschied nicht bestanden.

II.

Hätte man die musikalischen Akkorde aus der Beobachtung physiologisch-akustischer Phänomene gefunden, so wäre der Septimenakkord früher in die praktische Musik eingeführt worden, als das thatsächlich der Fall war.

III.

Für den Kunsthistoriker ist die Kenntnis der Elemente der Musikwissenschaft erforderlich.

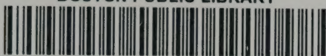
Vita.

Natus sum Johannes Carolus Loewenfeld Berolini anno h. s. LXXIV a. d. VIII Idus Februarii, patre Maximiliano, matre Fridericia, e gente Landesmann, quos parentes adhuc superstites gaudeo. Fidem profiteor evangelicam. Primis litterarum elementis imbutus in gymnasio Lüneburgensi, quod „Johanneum" appelatur, tum Hammoniae in gymnasio, quod dicitur „Wilhelm-Gymnasium", ab autumno anni h. s. LXXXIX frequentavi gymnasium Berolinense appelatum „Friedrichs-Werder".

Inde maturitatis testimonium nactus civibus academicis Almae Matris Fridericiae Guilelmae Berolinensis anno h. s. LXXXXII adscriptus sum, ubi per quattuor annos me dedi studiis philosophicis, inprimis rebus musicis. Praeceptores academici mihi fuerunt viri illustrissimi:

Bellermann, Dessoir, Dilthey, Fleischer, Friedländer, Herrmann, Krigar-Menzel, Paulsen, Roediger, E. Schmidt, Simmel, Spitta, Weinhold, Zeller.

Quibus omnibus viris de me optime meritis, praecipue autem professori celeberrimo Fleischer, fautori studiorum meorum benevolentissimo, gratiam quam maximam habeo semperque habebo.


BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 08740 433 9

